7/8

VENEZIA / CINEMA 76

a cura di Guido Cincotti

BIANCO E NERO 1976

SOMMARIO

VENEZIA/CINEMA 76

anno XXXVII - fascicolo 7/8 luglio-agosto 1976

BN MENSILE

LUGLIO/AGOSTO 1976

7/8

ANNO XXXVII

direttore responsabile
Ernesto G. Laura

VENEZIA/CINEMA 76

a cura di
Guido Cincotti

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Franco Volta

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Edizioni dell'Ateneo s.r.l.
Casella Postale 7216 - 00100 Roma
tel. 489965-4751092 - ccp 13730007
abbonamento anno 1976
annuo Italia lire 7.500
estero lire 10.000
semestrale Italia lire 4.000
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

PREMESSA

Il ritardo con cui appare questo fascicolo rende superfluo — perché ormai intempestivo e pertanto ozioso — esprimere un giudizio complessivo sulla piú recente edizione della manifestazione cinematografica veneziana, inserita nel contesto della Biennale 76. Le polemiche son già rivolte verso la prossima edizione, e alle difficoltà e contraddizioni di sempre, monotonamente ricorrenti secondo uno schema fisso — sorta di copione a cui autori carenti di fantasia appaiono inetti a portare varianti accettabili e a fornire un piú sapido intreccio —, si aggiungono quelle, contingenti, causate dalla enunciazione di un « progetto » in sé stimolante e culturalmente perspicuo, ma probabilmente esibito in forma cosí maldestra da farlo apparire provocatorio e come tale, comunque, inteso da molte parti interessate.
Che la Biennale riformata soffra d'infantilismo e non riesca a conseguire uno sviluppo fisiologico proporzionato all'assise di pediatri che le si affaccendano intorno è cosa palese e ormai quasi pacificamente accettata; in ciò subendo non diversa sorte dalle altre istituzioni a cui si rivolge l'intervento pubblico nel settore della cinematografia, da quelle piú propriamente industriali e commerciali — vedi l'Ente di gestione —, che si vorrebbero producenti soprattutto attività economiche, a quelle da cui altro non può pretendersi se non di produrre non monetizzabile cultura; tra le quali alla Biennale si affianca — parente povero e derelitto — quel Centro Sperimentale di Cinematografia di cui questa rivista è espressione e che da anni pencola fra le strettoie di uno statuto superato e purtuttavia operante e le messianiche attese di uno statuto nuovo — deliberato ma non delibato e perciò costretto nel limbo dell'inespresso — e in piú viene progressivamente debilitato da una cronica inadeguatezza di finanziamenti.

Per restare alla Biennale, molte illusioni sono cadute — chi mai le avesse coltivate in buona fede — sull'idoneità del nuovo statuto a risolvere « ipso facto » i problemi d'impostazione progettuale e di conduzione amministrativa posti dalla circostanza stessa di aver fatto tabula rasa dell'assetto precedente, e molte perplessità vanno prendendo corpo — in vista ormai della prima scadenza quadriennale — sulla giustezza di un metodo di governo che, intrecciando sempre piú fittamente la proposizione di scelte culturali all'imposizione di punti di vista politici, o partitici, l'uno all'altro contrapposti, fomenta il prorompere di contese che si apparentano talvolta assai meno all'instaurarsi di una pur vivace dialettica che non allo scatenarsi di faide tribali.

In tali condizioni non è certo invidiabile la sorte dei cirenei che, acconciatisi a governare lo sforacchiato bucintoro veneziano, s'industriano con impegno non confortato dai risultati a fargli compiere, anno per anno, del modesto cabotaggio per l'inquinato pelago lagunare, menando affannosi colpi di remo, per lo piú a vuoto, e indirizzando a dritta e a manca un timone insicuro della rotta e men che mai dell'approdo; ed è già tanto che il disastrato naviglio non coli a picco e tenga ancora il mare.

Fallito, com'è ormai evidente, l'ambizioso progetto di una istituzione di tipo nuovo, di un laboratorio in perenne attività di ricerca e di approfondimento culturale, che incentrasse e portasse a decantazione i momenti piú fervidi di un dibattito confusamente in atto, da anni, nel Paese; troncato ogni rapporto di simiglianza con le analoghe, ma ormai del tutto dissimili, manifestazioni straniere, peraltro apparse sollecite ad occupare il posto lasciato deserto né facilmente corrive a ce-

derlo nuovamente ove mai una nostalgia restauratrice, di cui per molti versi e dalle provenienze più imprevedibili si annusano le avvisaglie, dovesse affermarsi; negletta l'idea stessa di una programmazione culturale di spazioso orizzonte e di lungo termine, la Biennale/cinema campa ormai alla giornata, vale a dire inventandosi anno per anno le ragioni esistenziali e gli spazi operativi, in una casualità nemmeno mascherata con l'alibi di un progetto e attenta solo a dispensare quantità di eventi, da cui germini fortunosamente il fiore sporadico della qualità.

Vana dunque ogni indagine sulla validità o meno di un programma generale, sulla plausibilità delle interconnessioni tra le varie parti e sulla congruenza del tutto con le ragioni di un indeterminato progetto globale, resta ancora proficuo render conto delle singole manifestazioni, squinternati capitoli di un caotico brogliaccio, nel quale tuttavia il caso, il calcolo delle probabilità e, non si esclude, l'acume dei preposti son riusciti a inserire paragrafi interessanti o per il sapore d'inedito o per la meditata riproposizione di episodi già noti. D'altro canto a una sede come « Bianco e Nero », per sua natura interessata agli eventi della cultura cinematografica piú che alle occasioni dei medesimi, al quadro piú che alla cornice, alla storia del cinema piú che agli accidenti che la determinano, questa funzione non piattamente notarile ma in qualche modo annalistica non disconviene di certo, anzi è quella che meglio si addice.

Eventi di rilievo non sono mancati nella confusione della Biennale/cinema del '76: che fossero monografie di personalità mal note o addirittura insospettabili — Šukšin, Oliveira —, o la rivisitazione di luoghi deputati della storia del nostro secolo — la Spagna del '36 —, o ancora la proposizione dell'approdo ultimo di uno dei chierici piú venerabili e mitizzati — Ivens —, ed altri simili, secondo il gusto e le inclinazioni di ciascuno; sia pur frammisti a una vasta congerie di piú sfocate intraprese, o soffocati talvolta in mezzo ad incontestabili futilità.

Materiali di documentazione e possibili punti di referenza per futuri approfondimenti di singoli temi: non altro dunque intendono essere gli apporti che seguono, dai quali solo implicitamente, e non per programmata intenzione, potrà anche, chi vuole, trarre un proprio giudizio su questa somma di casualità che è stata la Biennale/cinema del 1976.

G.C.

SPAGNA RIVISITATA

Paolo Gobetti

La manifestazione « Spagna quarant'anni dopo », svoltasi nell'ambito della Biennale Cinema '76, era articolata in diverse sezioni o iniziative che cercavano, completandosi a vicenda, di dare allo spettatore e allo studioso interessati ad approfondire il tema della guerra civile spagnola, una serie di documenti e informazioni sotto la diversa forma di film (documentari e a soggetto), di interviste in videotape, di fotografie, di volumetti di documentazione e di un convegno-seminario.
Tra i film presentati nella rassegna cinematografica si possono distinguere almeno quattro diverse categorie: i documenti del tempo, ossia le riprese di cineoperatori di attualità o di documentaristi girate nel vivo della guerra (da una parte e dall'altra), a vario livello di elaborazione, come notizie di cinegiornali, o organizzate in documentari di informazione e di propaganda; i documentari di montaggio, in cui le riprese del tempo sono state rielaborate in film che riflettono un ripensamento storico degli avvenimenti descritti; i film di interviste (in cui sono utilizzati anche i documenti cinematografici del tempo ma in percentuale assai ridotta); e infine i film a soggetto, quelli di allora e quelli successivi.

Incominciamo dai documenti del tempo. Tra questi spicca ancora e rimane vivo e valido, al di là di certi inevitabili limiti, il film di Joris Ivens *The Spanish Earth.* Si tratta di un'opera troppo nota, un classico del documentario, perché ce ne possiamo occupare a lungo qui. Ma non si può passare sotto silenzio quella che è stata ancora l'impressione generale al Lido, rivedendo la pellicola insieme a tante altre sul medesimo argomento e cioè la sua vitalità e attualità, dovuta soprattutto all'onestà di cineasta di Ivens che, pur elaborando un'interpretazione propria degli avvenimenti a cui partecipa, sa non tradirne l'intimo significato, anche quando il quadro che presenta è, per ragione di cose, inevitabilmente parziale. Si sente, insomma, una partecipazione sincera che fa rivivere l'atmosfera di passione e di lotta nel campo repubblicano, nonché le drammatiche sensazioni della vita sulla linea del fuoco, al fronte. E' quindi, un materiale di base essenziale, per lo storico e lo studioso, come per chiunque sia interessato al problema della guerra di Spagna.

Indubbiamente assai piú delimitate sono le testimonianze di altri due film che mettono l'accento sul dramma dei feriti e dei bombardamenti aerei nella Spagna repubblicana: *Heart of Spain* di Herbert Kline, Geza Carpati, Paul Strand, Leo Hurwitz e Alex North, prodotto dalla Frontier Film americana e *Victoire de la vie* di Henri Cartier in collaborazione con Herbert Kline. Tanto il primo film quanto il secondo si lasciano troppo influenzare dalla preoccupazione di promuovere la solidarietà internazionale limitandosi a sottolineare la situazione drammatica della Spagna repubblicana e le difficili condizioni di vita e di lotta. Si ha soprattutto l'impressione che gli autori non sappiano individuare, nelle riprese e nel montaggio, una linea precisa ed essenziale. Cose che non stupiscono pensando alle difficoltà di lavoro e alla drammaticità della situazione in cui si muovevano, ma che lasciano un po' perplessi trattandosi di uomini come Kline, Strand e Hurwitz, o come Henri Cartier Bresson, di cui *Victoire de la vie* è uno dei due soli film: solo a tratti, in certe immagini, emerge la sensibilità del grande fotografo, visibilmente a disagio con il problema del movimento e del racconto.
Spagna 36: un popolo in armi (film messo in circolazione in Italia dal Comitato Spagna Libertaria e da non confondere con il quasi omonimo film di Luis Buñuel *Spagna 36*) è stato probabilmente l'inedito piú interessante e importante presentato a Venezia. La storia del film è complessa: la copia presentata in Italia porta infatti dei titoli di testa inglesi dai quali risulta essere *Fury over Spain*, un film di montaggio realizzato nel 1937 dal Sindacato dello spettacolo di Barcellona, aderente alla C.N.T., la forza di massa del movimento libertario, ampiamente maggioritaria in Catalogna. Il film doveva servire a far conoscere la lotta del popolo spagnolo nei paesi di lingua inglese. E' evidentemente una rielaborazione dei vari documentari girati e montati dalle équipes del S.I.E. (Sindicato de la Industria del Espectáculo) soprattutto sui fronti di Catalogna e di Aragona. Probabilmente contiene materiale presentato in Spagna negli anni della guerra civile, in vari documentari, quali *Los aguiluchos de la F.A.I. por tierra de Aragon* (in 2 parti, 1936), *La batalla de Forlete, La columna de hierro* (1937), *Liberacion*, *Sietamo*, ecc., e oggi conservato in parte dalle organizzazioni anarchiche in esilio e nella quasi totalità della Filmoteca Nacional di Madrid (dove però è gelosamente custodito, e nonostante varie richieste non è stato possibile farlo venire a Venezia).
Spagna 36: un popolo in armi offre un complesso di immagini veramente affascinanti ed eccezionali tanto piú in quanto inedite. Alla eccellente qualità della scena non fa però riscontro un'uguale qualità nella colonna sonora. Come abbiamo appreso nel corso di un vivace dibattito al Convegno del Lido, la colonna sonora originale è apparsa insoddisfacente agli autori della versione italiana: dettata dalle esigenze della propaganda del tempo, poneva l'accento piú sulle esigenze di unità e di lotta democratica che sul contributo

originale del movimento libertario alla guerra. Inoltre il commento originale peccava di retorica e anche le musiche apparivano troppo legate al gusto del tempo. Il nuovo commento sonoro realizzato oggi risulta ugualmente poco soddisfacente perché a volte pare voler imporre alle immagini una interpretazione che non nasce direttamente da queste e in certi casi appare del tutto disgiunto, quasi estraneo, al racconto delle immagini. Non è escluso, pare, che questa versione, dettata anzitutto da esigenze "militanti" e condizionata da scarsissime disponibilità finanziarie, possa essere migliorata, rifatta. E probabilmente ne varrebbe la pena, perché il documento cinematografico meriterebbe di essere valorizzato al massimo, in quanto molte immagini sono piú eloquenti di qualsiasi sottolineatura verbale.

Tra i documenti d'epoca la lacuna piú grave a Venezia era costituita (per quanto riguarda le immagini riprese da parte repubblicana) dall'assenza del film di Esfir Šub *Ispanija*. Purtroppo, per una serie di banali contrattempi, non è stato possibile avere la pellicola a Venezia, ma pare che presto sarà disponibile una versione italiana del film: è un documento fondamentale perché raccoglie le immagini girate dai due operatori sovietici Roman Karmen e Boris Makase'ev sui vari fronti della guerra, ed è importante perché venne montato immediatamente dopo la fine della guerra nel 1939 da una maestra del genere, la Šub, con la collaborazione dapprima del corrispondente della Pravda in Spagna Michail Kol'cov e poi dallo scrittore Višnevskij: testimonianza quindi anche di un'interpretazione storica e politica.

I documenti girati dalla parte di Franco erano invece presenti con due importantissimi film nazisti e un ampio programma Luce. *Helden in Spanien* di Joaquín Reig Rosálbez è una coproduzione germano-spagnola di cui esiste anche una versione franchista intitolata *España heroica*.

E' significativo non solo per lo squallore di molte immagini, ma anche per lo spirito del montaggio e del commento, di un nazismo qualunquista molto eloquente nel suo elementare e viscerale anticomunismo, assai vicino a quello che può essere il linguaggio odierno dello "Spiegel", per esempio, quando tratta di Cuba e dell'Angola.

Piú ambizioso e impressionante ci è parso però l'altro film, *Im Kampf gegen den Weltfeind* (In lotta contro il nemico mondiale), molto piú aggressivo e guerrafondaio, dovuto alla mano di un regista assai noto, Karl Ritter, che avrebbe dovuto subito dopo (il documentario venne terminato nel giugno '39) girare un film a soggetto sulla partecipazione nazista alla guerra di Spagna, intitolato *Legione Condor*, di cui le riprese, iniziate nell'agosto '39, dovettero venire sospese alla fine del mese per lo scoppio della guerra mondiale. Le squadriglie aeree che avrebbero dovuto per far rivivere per le cineprese di Ritter la guerra spagnola, vennero impiegate nel seminare la morte

in Polonia. Queste vicende cinematografiche fecero in passato confondere il documentario di Ritter (che ha per tema l'attività della "Legione Condor" in Spagna) con il film a soggetto dello stesso regista, *Legione Condor*, che invece non venne mai portato a termine. *In Kampf gegen den Weltfeind* è un film composito: a un prologo di materiale di repertorio segue un buon blocco di immagini girate dagli operatori catalani e catturate dai franchisti nel corso della loro avanzata. Sono immagini che, nonostante il tentativo di mostrarle come documento della "bestialità" sacrilega dei "rossi", in realtà mostrano anche interessanti aspetti rivoluzionari della realtà nella repubblica spagnola. Segue un altro insieme di immagini di repertorio della guerra, non molto dissimile da quelle di *Helden in Spanien* o dei documentari Luce. Originale è invece la parte successiva che segue con minuta attenzione le operazioni condotte dalla Legione Condor soprattutto negli ultimissimi tempi della guerra, quando la resistenza della repubblica ora ormai allo stremo. Sono immagini assai significative perché nel glorificare soprattutto gli aviatori e i conducenti di panzer tedeschi — visti quasi come i moderni cavalieri del Santo Graal — si vuole diffondere tra gli spettatori tedeschi a cui è destinato una rassicurante immagine dell'efficienza della macchina da guerra tedesca, della professionalità di questi soldati, destinati a operare nel corpo corrotto dell'Europa come chirurghi impegnati in un intervento completamente asettico. Sono anche immagini impressionanti perché mostrano un'autentica anteprima della guerra mondiale (e come tale venne considerata da Hitler e dai suoi generali la partecipazione al fianco di Franco), con i panzer scatenati all'attacco e gli Stukas impegnati nei primi micidiali bombardamenti aerei.

Il finale che vede la Legione vittoriosa sfilare a Madrid davanti a Franco, ad Amburgo davanti a Goering e a Berlino davanti a Hitler, come in una progressiva escalation, assume i toni dell'apoteosi mitica tipica del documentario nazista alla Leni Riefensthal.

Il programma Luce, molto ampio, comprendeva documentari di varia lunghezza e alcuni cinegiornali: *Arriba España*, montaggio d'attualità di circa un quarto d'ora, relativo ancora ai primi tempi dell'avventura spagnola del duce; *Los novios de la muerte* di Romolo Marcellini, un curioso documentario che voleva essere una risposta fascista al film di Ivens e seguiva soprattutto le imprese dei piloti legionari: il risultato, nonostante a tratti le immagini siano di buona fattura, rimane assai modesto e non sfugge alla retorica (peccato che gran parte del commento sonoro e parlato originale sia andato perduto). *No pasaran* è il lungometraggio che potremmo definire ufficiale sulla guerra dei fascisti al fianco di Franco, realizzato mettendo insieme, a fine conflitto, tutte le riprese girate nel corso dei due anni e mezzo di battaglie. Anche qui è andata quasi completamente perduta la colonna sonora (c'è soltanto per due rulli su otto, recuperata negli Stati Uniti); ed è curioso che una così gran parte

del materiale spagnolo del Luce (sono andati perduti anche i commenti relativi agli avvenimenti di Spagna inseriti in alcuni cinegiornali) sia sopravvissuta soltanto muto: vien quasi da ipotizzare che chissà quale mano interessata li abbia voluti far sparire. *No pasaran* è tipico del grigiore dei documenti Luce sulla guerra franchista, eloquente testimonianza di una guerra non sentita, combattuta senza entusiasmo da mercenari per fame, in cui (vedi la battaglia di Guadalajara) l'esercito italiano dà il preavviso della sua impreparazione, malcelata dal labile manto retorico fascista dei famigerati "otto milioni di baionette". Analogo il discorso che riguarda l'altro mediometraggio *La battaglia dell'Ebro*, di cui esistono varie versioni di diversa lunghezza, messe in circolazione in date successive e che contengono molto materiale già o poi inserito in *Arriba España* e soprattutto in *No Pasaran*. Infine il documentario *España una grande libre*, prodotto invece dalla Incom (allora piú direttamente impegnata nella propaganda fascista), è forse il documento piú interessante, proprio per il tono schiettamente di propaganda (dove invece il Luce riteneva di dover mantenere un tono piú informativo): significativa in proposito una sequenza ricostruita di un presunto processo montato dal tribunale di una Ceka comunista, dove si raggiungono le punte piú incredibili di ridicolo. Il film è diretto da Giorgio Ferroni.
I giornali-Luce presentati erano invece una piccola rappresentanza dei moltissimi (84) contenenti una notizia sulla guerra di Spagna: erano comunque indicativi del modo con cui venivano inseriti gli avvenimenti spagnoli nel contesto dell'attualità nazionale e internazionale. Per un'indagine di questo tipo può essere indubbiamente prezioso il lavoro fatto da Franco Mazzoccoli che, in un volumetto curato dall'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza proprio in occasione della rassegna veneziana, ha raccolto i sommari di tutti gli 84 cinegiornali in questione, allegando poi in appendice il testo dei commenti parlati che è stato possibile reperire all'Istituto Luce; dalle brevi osservazioni metodologiche di Mazzoccoli si delinea un interessante quadro di quella che era la politica e la propaganda cinematografica fatta dal Luce con il potente strumenti dei cinegiornali.
Resterebbe ora da vedere se questo complesso di immagini riprese durante la guerra di Spagna (e di cui una significativa percentuale è stata proiettata al Lido) può dare un contributo importante, al di là di quelle che sono state le funzioni di informazione e di propaganda del tempo, alla ricerca storica. E' il quesito che si sono posti i docenti e gli studenti del seminario universitario interdisciplinare che si è tenuto all'Università di Torino nel primo semestre del 1976, nel corso del quale, a cura dell'A.N.C.R., sono state proiettate quasi tutte le pellicole presenti a Venezia. La risposta, al di là di una generica (e prevedibile) pregiudiziale affermativa, è stata sostanzialmente interlocutoria. E' indubbia-

mente necessario poter lavorare piú a lungo e in modo piú approfondito per avere dalle immagini informazioni che siano davvero significative; è necessario sapere come, quando e da chi sono state girate, sapere da altre fonti che cosa stava avvenendo in quel luogo e in quel giorno, occorre confrontarle tra di loro, isolarle e studiarle accuratamente alla moviola: tutte cose che non trovano certo nella situazione attuale dell'Università i mezzi tecnici e finanziari necessari. Per tale ragione, lo stesso quesito non ha potuto avere che una risposta ugualmente generica al Convegno del Lido dove pure le esperienze realizzate all'estero, in Francia e in Inghilterra, hanno fornito alcuni importanti elementi.

Naturalmente il documento cinematografico originale può assumere un diverso valore ed uso quando viene utilizzato come materiale di repertorio. Veniamo quindi alla seconda categoria di film visti al Lido e cioè ai documentari di montaggio, rielaborati in un periodo successivo, in una determinata prospettiva storica. Tra i film di questo genere sulla guerra di Spagna quello di gran lunga piú interessante è *Grenada, Grenada, Grenada moja* di Roman Karmen. In questo film eccezionale è l'operatore stesso delle riprese "coeve" a rivisitare i fatti di cui è stato testimonio e protagonista. *Grenada* è un film dal taglio particolarissimo, in cui riescono a coesistere tre blocchi di immagini girate a distanza di parecchi anni, raggiungendo anzi una coesione e organicità straordinari. Karmen rivisita la Spagna trent'anni dopo la sua partecipazione alla guerra, nel 1966; alle immagini del suo "oggi" (il film è del 1967) contrappone quelle di ieri, viste forse con un po' di nostalgia, ma anche con la coscienza della continuità di una battaglia che prosegue. In merito è significativo anche il terzo blocco di immagini, quelle relative ad alcuni dei protagonisti sovietici della guerra di Spagna, impegnati nelle piú drammatiche fasi della "grande guerra patriottica" dell'Urss. Naturalmente quello di Karmen è un punto di vista partigiano, parziale, se vogliamo, il punto di vista cioè dell'Unione Sovietica, per la quale la lotta del popolo spagnolo contro il fascismo internazionale dal '36 al '39 non è che la premessa della grande lotta contro il nazifascismo di tutti i popoli europei dal '40 al '45: un'interpretazione a cui si possono indubbiamente muovere critiche e riserve ma che nel film trova un'espressione coerente ed efficace. In questo senso il film è un modello di documenti cinematografici di varia natura interpretati alla luce di una precisa ideologia e di un determinato punto di vista storico. Cosí le interviste odierne si legano e si fondono organicamente con le immagini di repertorio di varia data e con la "memoria" del regista.
Di taglio completamente diverso l'inglese *The Spanish Civil War* prodotto dal Consorzio interuniversitario inglese che fa capo so-

prattutto all'università di Leeds. Lo scopo degli autori del film (Paul Addison, Owen Dudley Edwards e Tony Aldgate) una prima informazione da cui poi muovere per studi piú approfonditi. Di qui una certa genericità del discorso storico e politico e un uso diligente ma scarsamente appassionante dei documenti filmati e delle interviste. Il film va comunque giudicato secondo un metro assai diverso da quello usato per gli altri documentari d'autore o dalle ambizioni spettacolari; e allora il giudizio sarà assai meno severo e, anzi, se ne apprezzeranno la ricchezza di documenti (alcuni inediti) e l'utilità per un'informazione storica di primissimo grado. Il film, che è finalmente un dichiarato strumento didattico per l'insegnamento della storia, potrebbe essere ancor meglio giudicato se visto nel contesto di tutti i lavori fatti dal consorzio interuniversitario, istituzione di cui varrebbe la pena di occuparsi piú ampiamente per l'importante lavoro pionieristico che va svolgendo.
Al confronto con *Grenada* e con il film inglese rivedere *Mourir à Madrid* ha ancora sottolineato i gravissimi limiti di questo film, assai sopravvalutato al suo apparire, in cui le ambizioni spettacolari e le pretese poetiche finiscono col mettere sotto i piedi le realtà storiche e dare un'immagine quanto mai confusa e insoddisfacente per lo spettatore meno preparato.

I film di interviste sono stati la categoria in cui piú sono venute a pesare alcune assenze (non imputabili alla Biennale o all'A.N.C.R.). Era importante, in questo campo, *Les deux mémoires* di Jorge Semprun — il testo del film si trova in uno dei volumetti curati dall'A.N.C.R. e dalla Biennale —; un film forse sbagliato ma molto interessante per il contributo che dà alla conoscenza di molti aspetti della guerra di Spagna da un punto di vista politico. Semprun ha girato moltissimo materiale e intervistato alcuni testimoni essenziali: è in fase di montaggio e di scelta che gli è mancato il coraggio di mettere insieme un film non di oltre due ore com'è, ma di quattro, cinque o sei ore, scegliendo un altro ritmo e una struttura meno "cinematografica". Forse gli sono anche mancati i mezzi finanziari per scegliere, per cui molte cose importanti e interessanti rischiano di non risultare abbastanza valorizzate per mancanza di respiro e per preoccupazioni di ordine non storico.
Altrettanto importanti, nel campo dei film d'intervista, potevano essere lo svizzero *Schweizerische Kämpfer in Spanische Buergerkrieg*, di Richard Dindo, il tedesco *Buenaventura Durruti* di Hans Magnus Enzenberg, e altri, per varie ragioni assenti. Abbiamo visto invece il recentissimo *Arriba España* del catalano José Berzosa, girato in Francia. Un film sulla Spagna dalla fine della guerra a oggi, tipico della struttura che questo genere va assumendo. Un alternarsi di immagini di repertorio con interviste dalla messa

in scena tipicamente cinematografica, secondo le suggestioni della tecnica tradizionale televisiva (tradizionale nel senso che si serve ancora delle riprese girate su pellicola anziché lavorare con i videonastri). Indubbiamente il film di Berzosa, come quello di Semprun, ha una ben maggiore validità della maggior parte dei programmi televisivi spesso fatti alla svelta. Qui abbiamo un'estrema cura nella messa in scena e nella scelta dei testimoni e un serio impegno nella ricerca del materiale di repertorio. Ma ci pare che la formula rischi facilmente di diventare stereotipata, di tradire quelle che sono le particolarità e il fascino peculiari dell'intervista: la possibilità di trasformare un testimonio in un personaggio, di scoprire la ricchezza di certe esperienze individuali. Ma su questo problema potremo tornare tra breve parlando delle interviste video presentate al Lido. Per concludere sul film di Berzosa e sugli altri del genere, a destinazione cinematografica o televisiva, vorremmo quindi sottolineare ancora il rischio che un uso stereotipato della formula finisca per togliere valore all'uso altrimenti prezioso dell'intervista.

Il discorso sui film a soggetto sarà per necessità breve. Di *Espoir* si è già scritto in parecchie occasioni, anche alla sua recente presentazione televisiva. Il film di Malraux resta un'opera valida, soprattutto un documento storico della posizione degli intellettuali impegnati al tempo della guerra di Spagna. Per certi può essere considerato un precursore del neorealismo e rappresenta comunque un caso isolato nella produzione francese del tempo. E' il tipico film opera prima di un romanziere e racchiude intuizioni geniali accanto ad altrettanto vistose banalità. Ma è comunque una testimonianza preziosa del clima della guerra di Spagna, un film indubbiamente ideologico in cui però l'ideologia cerca di mascherarsi e stemperarsi in un generico democraticismo e umanitarismo. Matura già, in Malraux, il futuro gollista.
Anche *En el balcon vacío* di Juan Manuel Garcia Ascot è un film di cui si è scritto parecchio. E' la testimonianza della grossa emigrazione di democratici spagnoli in Messico alla morte della Repubblica. Un film del ricordo, della nostalgia, dell'esilio in cui il dramma della guerra civile incomincia a essere rivissuto attraverso gli occhi dei bambini. E' significativo che, di fronte a una cosí grande tragedia, gli spagnoli preferiscano come difendersi, trasferendo il punto di vista agli occhi innocenti dei bambini: da un lato forse è piú facile — oltre che perfettamente legittimo — e permette di evitare retorica o schematismi; dall'altro è come il desiderio inconscio di lasciare alle nuove generazioni il compito di rovesciare i risultati di una guerra che si è persa.
E' indicativo infatti che anche altri due film che sono stati proiettati al Lido — e che per la verità hanno un riferimento abbastanza indiretto e limitato alla guerra civile — vedano i bam-

bini protagonisti: *El espiritu de la colmena* di Erice e *Cría Cuervos* di Saura. Due film molto delicati nel trattare la psicologia infantile e nei quali il franchismo è chiaramente il male, il risultato di un trauma che ha avvelenato e continua ad avvelenare la società spagnola. Ancora meno direttamente legato alla guerra civile l'ottimo *Pascual Duarte*, un film duro, spietato, profondamente radicato nelle caratteristiche essenziali del popolo spagnolo e in cui in fondo la rivolta di Franco non è che un episodio della secolare oppressione degli sfruttatori sui lavoratori.

La guerra civile viene invece per la prima volta in primo piano nel cinema spagnolo — dopo la serie dei film di edificazione franchista, grossolani nella propaganda e volgari nella costruzione e nella narrazione, — nel film di Jaime Camino *Las largas vacaciones del '36*. La pellicola ha un significato chiaramente antifranchista, e ci pare molto significativo che il regista, per questo primo film importante del dopo Franco — in cui, al di là dell'impossibile ed equivoco discorso della riconciliazione, si pone il problema di un riesame degli avvenimenti di quarant'anni fa — abbia scelto come oggetto della sua indagine il comportamento della borghesia nel corso della guerra. Infatti l'atteggiamento non solo della parte di borghesia che appoggiò fin dal primo momento la rivolta franchista ma anche quello della parte rimasta nella zona repubblicana risultò indubbiamente determinante nella sconfitta della Repubblica. Il film di Camino è asciutto ed efficace: lascia qualche perplessità la ricostruzione di qualche episodio della rivoluzione popolare che risponde al golpe franchista, ma pare invece perfettamente riuscita l'atmosfera di paura, di disorientamento e in definitiva di disfattismo che matura nel mondo piccolo e medio borghese che viene descritto.

Meglio invece non soffermarci sull'italiano *Una vita venduta* di Aldo Florio: anche qui si tratta del primo film italiano che si occupi della guerra di Spagna dopo quelli fascisti dell'epoca; e naturalmente ha un taglio sinceramente antifascista. Ma la pellicola, tratta dal racconto « L'antimonio » di Leonardo Sciascia, non riesce mai a sollevarsi a un livello di credibilità narrativa e lascia perplessi persino al livello dell'interpretazione. Non bastano le buone intenzioni per affrontare un discorso così importante e complesso come quello della partecipazione dei legionari italiani all'avventura spagnola.

Passiamo quindi ora a tentare un esame della seconda serie di materiali proposti al Lido e cioè le interviste in videotape raccolte sotto il titolo: « Autobiografia di una guerra civile ». Si tratta del materiale raccolto nel corso di un complesso progetto di ricerca storica per mezzo della videoregistrazione su nastro, intrapreso dall'A.N.C.R. da un paio di anni in qua. L'indagine ha avuto varie fasi e si è mossa, dapprima, soprattutto nell'ambito degli

ex combattenti volontari della Brigata Garibaldi, approfondendo in particolare la ricerca tra i combattenti piemontesi, in modo da avere un campione sufficientemente significativo delle varie provenienze sociali dei volontari: si può dire che oltre il 50% dei sopravvissuti sono stati intervistati. Da questa prima fase (che è tuttora in via di completamento) il lavoro si è sviluppato allargando la raccolta di videointerviste ai combattenti italiani di altre formazioni (tra le altre, la colonna Rosselli) a volontari di altre nazionalità e infine a combattenti spagnoli di varie qualificazioni politiche. Una piccola sezione viene riservata anche ai combattenti legionari italiani.

La raccolta dell'A.N.C.R. supera ormai le 110 interviste per un totale di oltre 150 ore di registrazione. Si tratta quindi di colloqui ampi che non vertono solo strettamente sulla partecipazione dei singoli alla guerra spagnola, ma cercano di collocare questa esperienza nella complessa e appassionante vita dei militanti antifascisti. Ed è forse questo il dato piú interessante e vivo del lavoro: l'emergere di un complesso di personaggi che si sono battuti per decine d'anni (alcuni hanno partecipato ai moti contro l'inutile carneficina della guerra '15-'18 per finire con la lotta della Resistenza nel '45) per un ideale, affrontando difficoltà e peripezie d'ogni genere senza mai cedere alle imposizioni e alle sopraffazioni della dittatura.

Naturalmente a Venezia è stata presentata solo una scelta del materiale raccolto: significativa comunque delle caratteristiche generali della ricerca. L'elaborazione delle interviste è stata piuttosto ridotta e l'intervento su di esse si è limitato per lo piú a qualche taglio inteso a ricondurle a dimensioni sopportabili, almeno da parte degli spettatori piú pazienti e interessati. Nelle quaranta ore di videoproiezioni veneziane si ritrovano quindi sia la verità di estrazione sociale e di caratteristiche umane dei personaggi, sia la complessità delle loro esperienze e la diversità dei punti di vista politici.

E' naturale che in tali condizioni l'interesse di queste proiezioni da un punto di vista spettacolare sia estremamente limitato. Va considerato in complesso piuttosto un materiale di studio per storici e appassionati del problema. Il collettivo di lavoro della A.N.C.R. a questo "progetto Spagna", dopo lunghe e vivaci discussioni, ha ritenuto piú corretto — per lo meno per quanto riguardava l'esposizione veneziana — scegliere questa strada del minimo intervento anziché tentare una piú complessa e discutibile elaborazione (e contaminazione) dei materiali raccolti. Questa scelta non esclude naturalmente che in altre occasioni, e soprattutto in vista di un uso didattico e scolastico delle interviste, non possa essere seguita un'altra strada, al fine di ottenere la massima efficacia nelle diverse determinate situazioni di proiezione.

In queste scelte e in questi tentativi sta tutto il problema di una elaborazione del linguaggio nuovo dei videonastri, di cui sono intuibili alcune caratteristiche, ma in cui tutto è ancora da sperimentare e verificare. L'esperienza veneziana pare anzituto insegnare che ci sono dei limiti di tempo e disponibilità del pubblico di cui è necessario tenere conto. E' evidente che tre ore continuate di proiezione di videonastri sono troppe per qualsiasi spettatore: né l'intenzione degli organizzatori era quella di imporre agli interessati una cosí dura corvée. Si pensava piuttosto a una rotazione di pubblico che invece, nelle condizioni di eccesso di proiezioni e accavallarsi di programmi della Biennale Cinema di questo anno, difficilmente avrebbe potuto concretarsi.
Altre osservazioni interessanti sono emerse dalle proiezioni video della Balconata del Palazzo del cinema: in primo luogo l'opportunità che in fase di raccolta delle interviste un piú ampio spazio sia riservato alle caratteristiche dell'ambiente in cui il personaggio vive (la sua casa, i suoi famigliari o il bar e il circolo in cui si fa trovare, o ancora il suo ambiente di lavoro); cosa non sempre facile, per ragioni tecniche (problemi di luci, di sonoro) o contingenti (la fretta, le condizioni del tempo, ecc.), e che invece si rivela in certi casi essenziale proprio per meglio illuminare la personalità dell'intervistato. Inoltre risulta spesso opportuno inserire tra un'intervista e un'altra, o tra un brano e l'altro della stessa intervista, la proiezione di materiale diverso, sia di repertorio, come fotografie illustrative, cartine animate e commentate, brevi interventi di commento.
Un intervento di elaborazione delle interviste che appare invece in generale da evitare è l'inserimento, mentre il testimone parla, di film o fotografie che si sostituiscano all'immagine del suo volto. Questa pratica — di rigore alla televisione — è apparsa invece di scarsa efficacia e da limitare ai casi ben precisi in cui un brano di film o una fotografia si riferiscono esattamente al discorso dell'intervistato; e anche in tal caso è preferibile che ciò avvenga in fase di ripresa, in modo che possa essere il testimone stesso a commentare l'inserto fotografico o filmato.

Al di là di queste osservazioni, che andrebbero ben altrimenti approfondite, l'insegnamento di fondo della proiezione veneziana delle interviste di « Autobiografia di una guerra civile », ci pare la conferma dell'utilità e dell'importanza di questo genere di indagine storica, vista non soltanto in funzione del valore di ricerca delle testimonianze raccolte, ma anche e soprattutto per la possibilità che dà di ritrovare le caratteristiche umane dei protagonisti, le loro convinzioni, la dimensione popolare di una partecipazione. Conoscere la personalità di un testimone, di chi ha partecipato a un fatto storico di notevole rilievo — anche se sul personaggio grava pesantemente il passaggio del tempo, minandone la memo-

ria, facendogli mescolare ai ricordi autentici quelli soprappostisi di lettura e racconti altrui —, permette indubbiamente di arricchire di un elemento non trascurabile il patrimonio documentale dello storico. E in questo senso l'intervista in videotape ha una superiorità indiscutibile, una qualità del tutto diversa, da quella puramente sonora.

Questo avrebbe dovuto essere uno dei temi principali del convegno-seminario che ha in un certo senso concluso le proiezioni dei film e dei videonastri. Alcuni elementi per la discussione in merito sono contenuti nei volumetti di documentazione distribuiti. In realtà la mancata partecipazione di alcuni storici invitati al convegno e la particolare atmosfera veneziana hanno portato invece i partecipanti a toccare molti temi ma a non approfondirne davvero nessuno. D'altra parte si tratta di un fatto logico e comprensibile. Siamo in un campo in cui troppe cose sono ancora da imparare e sono troppo nuove per tutti. Al convegno del Lido c'è stata soprattutto una mole considerevole di informazione: queste informazioni vanno ora digerite, elaborate, ripensate. Ad un prossimo convegno il discorso potrà ripartire su un altro livello e scendere in profondità, analizzare alcuni temi e problemi in particolare.

I film

Arrabal e il cavallo di Picasso — **r.:** Tomaso Sherman - **f.** (Colore): Renato Tafuri - **m.:** Benedetto Ghiglia - **p.:** Unitefilm - **o.:** Italia, 1975 - **dr.:** 50'.
Realizzato, come special per la Televisione, a Matera durante le riprese del film **L'albero di Guernica.**

Arriba España — **r.:** José Maria Bersoza - **sc.:** André Camp, Ramon Chao, J.M. Bersoza - **f.:** Aurel Samson - **scg.:** Antonio Saura - **mo.:** Michèle Dablin - **m.:** Luis de Pablo - **so.:** Serge Deraison - **int.:** Enrique Tierno Galvan, José Maria de Areilza conte di Motrico, Joaquín Ruiz Jimenez, Simon Sanchez Montero, Pablo Castellano, Antonio Garcia Trevijano, Marcos Ana - **sdp.:** Martine Frulan - **pe.:** Louis Mollion - **p.:** S.F.P. (Paris) - **o.:** Francia, 1976 - **dr.:** 100'.

Arriba España - Scene della guerra civile in Spagna — **p.:** Istituto Nazionale Luce - **o.:** Italia, 1936-37 - **lg.:** 394 m. - **dr.:** 13'.
Il film è un documentario sulla guerra civile di Spagna e tratta: devastazioni causate dalla guerra; testimonianze del terrorismo rosso; episodi di guerra; organizzazioni « falangiste » comandate dal generale Franco.

Cría cuervos (t.l.: Alleva corvi) — **r., s., sc.:** Carlos Saura - **f.** (Eastmancolor): Teodoro Escamilla - **scg.:** Rafael Palmero - **mo.:** Pablo G. Del Amo - **so.:** Bernardo Menz - **int.:** Ana Torrent (Anna bambina), Geraldine Chaplin (Anna, la madre), Conchita Perez (Irene), Maite Sanchez Almendros (Juana), Monica Randall (Paulina), Florinda Chico (Rosa), Hector Alterio (Anselmo), German Cobos (Nicolas), Mirta Miller (Amelia), Josefina Diaz (la nonna) - **dp.:** Primitivo Alvaro - **p.:** Elias Querejeta Producciones Cinematograficas - **o.:** Spagna, 1975 - **dr.:** 95'.

Dolores e la Spagna — **r.**: Massimo Andrioli - **f.** (Colore):: Alberto Marrama, Amedeo Vicinelli - **voce.**: Giorgio Piazza - **p.**: Unitelefilm - **o.**: Italia, 1976 - **dr.**: 37'.
Realizzato in 16 mm. con colonna sonora interamente registrata in presa diretta (con sottotitoli in italiano per la parte riguardante l'intervento di Dolores Ibarruri al Palasport di Roma).

En el balcon vacío (t.l.: Sul balcone vuoto) — **r.**: José Miguel Garcia Ascot - **sc., d.**: Maria Luisa Elio - **f.**: José Torre - **int.**: Nuri Perena, M.L. Elio, Belinda Garcia, Conchita Genovés - **o.**: Messico, 1962.

España una, grande, libre - Dalla barbarie rossa alla civiltà fascista — **r.**: Giorgio Ferroni - **f.**: Mario Craveri, Vincenzo Seratrice - **m.**: Amedeo Escobar - **org.**: Pietro Bracuolini - **p.**: Incom - **o.**: Italia, 1936-39.

Espíritu de la colmena, El — **r.**: Victor Erice - **s., sc.**: V. Erice, Angel Fernandez Santos - **f.** (Colore): Luis Cuadrado - **scg.**: Jaime Chavarri - **mo.**: Pablo G. del Amo - **m.**: Luis de Pablo - **int.**: Fernando Fernán Gomez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Ana Torrent (Ana), Isabel Telleria (Isabel), Lady Soldevilla (Dona Lucia), Miguel Picazo (medico), José Villasante (Frankenstein), Juan Margallo (fuggiasco) - **p.**: Elias Quere eta - **o.**: Spagna, 1973 - **d.**: MK2 Diffusion - **dr.**: 105'.

Grenada, Grenada, Grenama moja — **r.**: Roman Karmen - **s.**: R. Karmen, Konstantin Simonov - **f.**: R. Karmen, Boris Makaseev - **f. riprese moderne:** Jurij Sarancev - **mo.**: Marina Babok, Vladimir Citron - **m.**: Kara Kara'ev - **so.**: Vladimir Kotov - **p.**: Central'naja Studija Dokumental'nych Fil'mov - **o.**: URSS, 1967 - **dr.**: 71'.

Heart of Spain (t.l.: Cuore di Spagna) — **r.**: Paul Strand, Leo Hurwitz - **p.**: Herbert Kline per Frontier Film - **o.**: U.S.A., 1937.

Helden in Spanien (t.l.: Eroi in Spagna) — **autori:** Fritz C. Mauch, Gozalbes, Joacquín Reig - **p.**: Hispanofilm per Bavaria Filmkunst - **o.**: Spagna, 1939 - **lg.**: 2044 m. - **dr.**: 65'.
Il commento del film è stato tradotto dal film di Francesco Moiso; le note di sceneggiatura, con descrizione delle immagini e dei movimenti di macchina, sono stati tratti dal film del Gruppo 3 del Seminario dell'Università di Torino su « Cinema e guerra di Spagna ».

Im Kampf gegen den Weltfeind (t.l.: In lotta contro il nemico mondiale **ovvero** Volontari tedeschi in Spagna) — **r.**: Karl Ritter - **s.**: Werner Beumelburg - **sc.**: K. Ritter, Felix Lützkendorf - **f.**: Eberhard v.d. Heyden, Walter Erich, Herbert Lander, Heinz Ritter - **m.**: Herbert Windt - **commentatori:** Paul Hartmann, Rolf Wernicke - **p.**: UFA - **o.**: Germania, 1939 - **lg.**: 2567 m. - **dr.**: 81'.

Largas vacaciones del '36, Las (La lunga vacanza del '36) — **r.**: Jaime Camino - **s., sc.**: J. Camino, Manuel Gutierrez Aragon - **f.** (Colore): Fernando Arribas - **mo.**: Terese Alcocer - **m.**: Xavier Montsaluatge - **int.**: Analia Gade (Virginia), Ismael Merlo (Abuello), Angela Molina (Encarna), Vincente Parra (Paco), Francisco Rabal (maestro), José Sacristan (Jorge), Charo Soriano (Rosita), Conchita Velasco (Mercedes), José Vivo (Alberto), Karin Pascual, Allejo Oller, Javier Perez Sala, Jorge Pueyo, Jorge Pons, Maria Luisa Fernandez, Camilo Lomedo, Conchita Barden, Jarque Zurbano - **p.**: José Frade P.C. - **o.**: Spagna, 1976 - **dr.**: 105'.

Mourir à Madrid (Morire a Madrid) — **r.**: Frédéric Rossif - **o.**: Francia, 1963 **di.**: Regionale.
V. altri dati e recensione di Giacomo Gambetti in « Bianco e Nero », 1963, n. 12, p 74.

No pasaran — **p.**: Istituto Nazionale Luce - **o.**: Italia, 1936-39 - **lg.**: 2483 m. - **dr.**: 91'.
Il film documenta il crollo degli incendiari rossi nelle tappe della drammatica disfatta.

Novios de la Muerte, Los — **r.**: Romolo Marcellini - **s.**: Gaspare Napolitano - **f.**: Mario Craveri - **mo.**: Ferdinando Maria Poggioli - **m.**: Bruno Barilli - **p.**: Editoriale Aereonautica - **o.**: Italia, 1938 - **lg.**: 1.000 m. - **dr.**: 37'.

Sierra de Teruel / L'espoir — **r.**: André Malraux - **asr.**: Max Aub, Denis Marion - **s.**: A. Malraux - **sc.**: Boris Peskine - **f.**: Louis Page - **scg.**: Vincent Petit - **mo.**: A. Malraux - **m.**: Darius Milhaud - **int.**: José Sempere (comandante Pena),

Andrés Mejuto (Munoz), Julio Pena (Attignies), Pedro Codina (Schreiner), José Lado (contadino), Nicolas Rodriguez (Mercery), S. Ferro (Saidi), Castillo (Gonzales) - **dp.**: Roland Tual - **sdp.**: Paule Boutault - **p.**: Edouard Corniglion-Molinier - **o.**: Francia, 1938-39.

Il film è stato girato in Catalogna e negli studios di Montjuich (Barcellona), a Parigi (Studios Pathé) e in altre località della Francia per gli esterni.

Pascual Duarte — r.: Ricardo Franco - **o.**: Spagna, 1976.

Spagna '36: un popolo in armi — testo: Juan Pelle ja, Louis Frank - **f., so.**: Adrien Porchet, Ramon de Banos, Pablo Weinschenk, Antonio Garcia - **o.**: Spagna, 1938 - **d.**: Modern Film Corporation, New York.

Film di montaggio realizzato in Catalogna per conto del Sindacato dello Spettacolo di Barcellona.

Spanish Earth (t.l.: Terra di Spagna) — **r., s., sc.**: Joris Ivens - **f.** (Bianco e Nero): John Ferno - **mo.**: Helen van Dongen - **m.**: Marc Blitztein, Virgil Thompson - **so.**: Irving Reis - **p.**: History Today - **o.**: U.S.A., 1937 - **dr.**: 54'.

Il commento in inglese è stato scritto e detto da Ernest Hemingway; quello in francese da Jean Renoir. La produzione History Today fu costituita da: Ernest Hemingway, Louise Rainer, Frederic March, Lilian Hellman, John Dos Passos, Archibald Mac Leish.

Victoire de la vie — r.: Henry Cartier Bresson - **p.**: Herbert Kline - **o.**: Francia, 1938.

Vita venduta, Una — r.: Aldo Florio - **s.**: Fulvio Gicca-Palli basato sul racconto « L'antimonio » di Leonardo Sciascia - **sc.**: Bruno di Geronimo, F. Gicca-Palli, A. Florio - **f.** (Eastmancolor): Franco delli Colli, Riccardo Pallottini - **scg.**: Sergio Canevari - **c.**: Comma 9, 1976 - **mo.**: Nino Baragli, Carlo Reali - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Enrico Maria Salerno (Luigi Ventura), Gherardo Amato (Michele Rizzuto), Sergio Gibello (Pellicciani), Rodolfo Bianchi (tenente Bonelli), Gianfranco Bullo (Caviello), Marino Cenna (Uras), Toni De Leo (Vitta), Gabriele Tozzi (maggiore Miliani), Francesco Pau (Miguel), Angela Godwin (madre di Miguel), Imma Piro (sorella di Miguel), Marino Masè (Marcelli), Daniele Dublino (federale) - **dp.**: Michele Germano - **pe.**: Giuseppe Francone - **p.**: Lina Nerli Taviani - **o.**: Italia, 1976 - **di.**: Italnoleggio Cinematografico.

I documentari del LUCE

Battaglia dell'Ebro, La — p.: Istituto Nazionale Luce - **o.**: Italia, 1938 - **lg.**: 394 m. - **dr.**: 14'.

Il documentario è una copia unica del 1938 e tratta l'offensiva della guerra di Spagna in Catalogna e in Aragona.

Cinegiornale 938.

Spagna — A Burgos, sede del governo insurrezionale, affluiscono i volontari del Nord della Spagna.

Cinegiornale 1159.

Santander — Una delle fasi della guerra offensiva delle CC.NN. sul fronte di Santander.

Cinegiornale 1203.

Notizie dall'Ungheria; Germania; Inghilterra; Spagna (la ritirata dei rossi dopo la battaglia dell'Ebro); Napoli; Roma; Tripoli.

Cinegiornale 1233.

Spagna (con i soldati di Franco al confine nord-orientale); Germania; Inghilterra; Italia; Roma; Milano; Roma (adunata del fascismo italiano).

CINEMA '36 OVVERO QUARANT'ANNI DOPO

Francesco Savio

Mi diceva un giorno Fausto Montesanti, gran cerusico ed investigatore delle antiche pellicole d'archivio, assiso a una moviola della "sua" Cineteca Nazionale: « Bisogna rispettare i vecchi film, sono talmente indifesi ». Ora, è vero il contrario. Come la retrospettiva veneziana ha drasticamente ribadito, indifesi siamo noialtri posteri: non certo i film. I quali, risorti per cruda magia in piena estate '76 dopo quarant'anni di letargo, si sono riadagiati sugli schermi con la dolce protervia di allora, resa direi piú pimpante dal giusto orgoglio dell'aver durato, a dispetto della fragilità del supporto e dei brutali sconvolgimenti della Storia. Siamo noi, lo ripeto, a non sapere qual contegno assumere: patetico, oltretutto, il disagio e lo smarrimento dei piú giovani, sbalzati in un'orbita impropria, ed aggrappati faticosamente alle sparse nozioni già acquisite.

Quello che piú mi ha colpito, in questo esperimento di rianimazione sincronica, è stato il grado di omogeneità che, di ciascun film in cartellone, connotava la compagine visiva. Prendete, per esempio, *Libeled Lady* di Conway. Ciò che allora, per comodo di lessico, bollavamo di "teatro filmato" (e il teatro è esibizione e cooptazione), oggi ci appare ben chiuso in se stesso, sigillato nel gioco brioso e vetroso dei cinque personaggi, assolutamente impartecipabile — se non come gioia passiva — da un occhio esterno e profano. Il rigore dei codici espressivi esalta, e in certo senso raggela, l'efficacia del trattenimento. Mi spiego. Per poterci "divertire" con determinati film, conviene sottometterci, piaccia o non piaccia, alle regole, mai "divertenti", di una poetica del divismo, che nel cinema americano di quell'anno toccava il proprio vertice piú insigne (basti pensare a *Camille).* Lo spettatore sveglio avrà peraltro capito che la pretesa di "divertirci" — sempre tra virgolette — con i programmi cinematografici di quarant'anni orsono è affatto dissennata e irragionevole.

Questo articolo, dedicato alla rassegna retrospettiva che egli aveva curato per Venezia 76, è l'ultima cosa scritta da Francesco Savio. Ce lo consegnò pochi giorni prima della sua scomparsa, avvenuta il 27 ottobre 1976. « Bianco e Nero » lo ricorda, per ora, con questa concreta testimonianza, da lui stesso offerta, di una competenza e di una dedizione al cinema, e alla storia, che rimarranno esemplari.

Non piú di "programmi" si tratta, ma d'interlocutori semoventi. criptici ed enigmatici, coi quali, in condizioni di svantaggio, dobbiamo ormai misurarci. Quarant'anni sono una strana misura. Non abbastanza per cancellare una generazione, troppi per durare nelle coscienze. In *Libeled Lady*, gli oggi superstiti Myrna Loy e William Powell fanno amore e baruffa con gli oggi scomparsi Jean Harlow, Spencer Tracy, Walter Connolly. Perché, verrebbe voglia di sussurrare ai vivi, prendersi tanta pena per i morti? Ma è il film che, a questo punto, si pone su un suo bilico atemporale, si annette i vivi e i morti imparzialmente, a beneficio di una platea "ne varietur". Da qui il nostro senso di confusione e incertezza, quasi il timore di trovarci, noi, trasformati in tante statue di penombra, o condannati, come fuggiaschi da Shangri-La, a un subitaneo e rovinoso invecchiamento. (I miei non sono, io credo, oziosi e "capricciosi" pensierini. I film stanno nel tempo; e il tempo, disturbato nel suo pasto, comincia finalmente a vendicarsi: pulci nelle orecchie, ecc.). Insisto su *Libeled Lady* perché è uno dei film meno visti. Dal '36, in Italia, non ha piú circolato, sotto nessuna forma. A me che ritornavo da Venezia, Enrico Rossetti chiedeva: « E Walter Connolly? Com'era Walter Connolly? ». Questo vuol dire che i caratteristi scalzano, nei ricordo, i "leading players": il cui carisma, per i giovani neofiti che il film di Conway lo hanno visto al Lido per la prima volta, rinverdisce, alla riprova testuale, la sua prepotente incidenza. Gli astanti si sono divisi fra Myrna Loy e Jean Harlow (« un cesso », nell'empia sentenza di Masolino d'Amico); Spencer Tracy, forse perché piú familiare alle nuove generazioni, è piaciuto di piú di William Powell, troppo stilizzato ed azzimato. Ma il quartetto rimane portentoso, nel pungente e svariante esercizio di un'agguerrita sofisticazione, sempre ai limiti del mero virtuosismo; e Jack Conway un concertatore inarrivabile. Sul gorgo martellante dei dialoghi a dispetto, vivacizzati da cesure di sequenza ed ilari rilanci, svettano frammenti di regia quali amerei incontrarne tutti i giorni: cosí la minacciosa irruzione d'una Jean Harlow in abito da sposa nella redazione del giornale, cosí la scena della pesca di William Powell nelle acque rapinose di un torrente. Un'industria che produce un tale film, parrebbe al riparo da ogni malinconia, da ogni bolsaggine.

E invece no. La stessa M-G-M arronza, intorno alla figura comunque stimolante di *The Great Ziegfeld*, una monumentale "soap opera" (quasi tre ore di proiezione), dove i "numeri" — spesso mirabili — sono accatastati, senza alcun criterio, nella seconda parte del racconto, quando ormai la nostra impazienza ha fatto posto alla delusione e alla stanchezza. In albergo mi sono imbattuto in Tullio Kezich, reduce anch'egli dalle fatiche del film di Leonard. Mi ha detto: « Pensala come vuoi, ma a me queste robe (è triestino) mettono addosso una grande tristezza ». Si riferiva, inequivocabilmente, a una cert'aria commemorativa, che vela la gran parte delle im-

magini, comprese quelle, un tempo celebrate, della telefonata di Luise Rainer. Ma nessuno ha mai scambiato R.Z. Leonard per un regista. Salvo, forse, Maleno Malenotti.
Neanche Richard Boleslawski (uno che è stato sul punto di ridicolizzare Marlene Dietrich e Greta Garbo) ha mai goduto fama di regista. Il suo *Theodora Goes Wild* merita forse qualche riflessione. Intanto: l'arroganza del divismo. Non credo, come altri, che Irene Dunne sia un'attrice mediocre. Ha durezze e manierismi di imitazione, ma anche scatto, prestigio, ironia. Eppure questa verginella Theodora, virgulto della provincia puritana, voce d'angelo nella locale parrocchia e autrice anonima d'un feuilleton un po' spinto, non corrisponde per età, per fisico, per stordita ed ingenua doppiezza, alla protagonista di *Roberta*. Ma la casa produttrice, la Columbia, garantisce che sí, corrisponde: e il pubblico (ricordo) le dà piena ragione. Anche perché, dal momento che Theodora "goes wild", ovvero dà di matta e si scatena, attrice e personaggio trovano, sia pure fortunosamente, un punto d'incontro all'insegna del feks hollywoodiano, di quell'eccentrismo cioè che gioca con lieta impudenza sulla parodia di se medesimo, sulle convenzioni a sé beffarde. Purtroppo Boleslawski non ha volo, e un buon soggetto (originale di Mary McCarthy) si insecca nella pura illustrazione, né pettegola come vorrebbe, né corrosiva come, anche, potrebbe.
In termini divistici, perfino *Craig's Wife* di Dorothy Arzner rischia di passare per un *vehicle* al servizio di Rosalind Russell (che, tra l'altro, è bravissima). Ma, al di là d'un vago sentore di film B, l'opera, focalizzata sull'egocentrismo nevropatico della protagonista, è di fattura estremamente solida. Lecito, sul piano narrativo, criticare il troppo brusco deteriorarsi dei rapporti fra i due coniugi e il troppo repentino esasperarsi della latente paranoia della donna: tutto giusto, ma tutto marginale. A me è piaciuta la quieta ferocia con cui la Arzner, mediante inquadrature dal basso, Mezzi Primi Piani e Campi Lunghi, inchioda Mrs. Craig alla sua solitudine, alla sua incapacità fisiologica d'istituire con gli altri (come col marito, che pure ama possessivamente) un rapporto non antagonistico. « Coloro che vivono per se stessi vengono abbandonati a se stessi » è la massima che chiude il film. Ma il vero nodo drammatico della vicenda sta in una coppia di battute speculari. Al marito che sta per lasciarla, Mrs. Craig ricorda gravemente: « You married me! ». « And you married the house », ribatte l'uomo guardandosi in giro. Quella vegliata e vigilata da Mrs. Craig non è una casa, è un orrido santuario medioborghese, dove fumare è vietato, e guai se qualcosa si sposta dal suo ordine vacuo e pedante. Ora, il tema proposto alle femministe è: chi ha ridotto cosí Mrs. Craig? Chi è il responsabile (c'è per sicuro) della sua esemplare tragedia? La Arzner si guarda bene dal fare di Mrs Craig un "mostro" alla Bette Davis. La Russel, nel finale, piange amaramente su se stessa: lo sguardo inquieto e rapace si posa sui mobili e

soprammobili del salotto, su quell'altare, ormai inservibile, eretto pel decorso della "coppia". Per non evirarsi come Gérard Depardieu, l'ottimo John Boles ha già cambiato alloggio. Ma poi? Trascuro di proposito i notissimi *Mrs. Deeds Goes to Town* di Capra, *Modern Times* di Chaplin, *Dodsworth* e *These Three* di Wyler; solo per osservare di passaggio che *Captains Courageous* di Fleming e *San Francisco* di Van Dyke non meritano probabilmente il credito che gli si fa. Del primo mi spiace il tono sentenzioso e falsamente rude, quel mare ridotto a figura didattica, con la complicità, sin troppo accattivante, di Spencer Tracy; del secondo m'è parso scolorito, dal gran lavacro degli anni, il *background* tumultuoso e ribaldo, non certo la stupenda pagina del terremoto, insuperata dai recenti e recentissimi maghi delle catastrofi. Mi corre l'obbligo di annotare, per chi dai segni minimi sia capace di trarre deduzioni, che a Venezia due Primi Piani di Clark Gable (sogguardante la sua *protégée* Jeannette MacDonald con espressione tra sorniona e compiaciuta) son stati "beccati" dal pubblico, per certo loro eccesso di ben pasciuta virilità, oppure per la smorfia della bocca, incerta fra il sorriso e la iattanza, o, ancora, per lo sguardo, volitivo e mellifluo ad un tempo. Mi sforzo, voi capite, di decifrare le cause possibili di codesta reazione collettiva. Ma, comunque lo si metta, il fatto resta. La contestazione generazionale ha lambito perfino Clark Gable, l'attore che gli stessi americani avevano eletto "the king" e che noi riteniamo, incautamente, al di sopra della mischia delle mode. (La contestazione lagunare ha, peraltro, risparmiato *Romeo and Juliet,* i cui interpreti, annosi e leziosi, mi aspettavo finissero a ortaggi).

Le migliori sorprese d'America sono venute, al pubblico della rassegna, da due film che si portano dietro, nelle pieghe dell'assetto stilistico, qualcosa della grande esperienza creativa degli anni a cavallo tra il muto e il sonoro (diciamo dal '27 al '34). Non si deve dimenticare che il '36 segna, per Hollywood, il punto di stabilizzazione di un grigio processo di consolidamento espressivo. Nel '36 Hollywood è pronta, dall'alto di un listino calibratissimo e privo di azzardi, a rilanciarsi come industria-guida della produzione occidentale: fase egemonica che, nel giro di poche stagioni, sarebbe stata messa in crisi e, poi, stroncata dall'avversa congiuntura politica sugli scacchieri europei. Dicevo: due film singolari e, in certo modo, bravamente anacronistici: *The Devil-Doll* di Tod Browning e il meno conosciuto *Tre General Died at Dawn* di Milestone. Quanto il primo è raccolto e puntuale nel suo tracciato denso e teso, privo di scarti (davvero da grande novella gotica), tanto il secondo esorbita e divaga, in un'oscillazione capricciosa tra esotismo di maniera e manierismo esotico. Titoli affini potrebbero essere *Secret Agent* di Hitchcock, che pure abbiamo visto a Venezia; *Shanghai Express* di Sternberg; e, in minore misura, *The*

Bitter Tea of General Yen di Capra). Ma ciò che meglio caratterizza il film di Milestone è il falso esasperato degli ambienti, quasi un Kammerspiel accidioso e logorato, fitto di nebbie artificiali, vicoli sordidi, tolde umidiccie, una geografia vessatoria e bugiarda sul cui sfondo una storia romanzesca, orgogliosamente fine a se stessa e intinta nell'inchiostro di Malraux, descrive una parabola fatale, tramata di astratte violenze e di rischi maliosi ed iperbolici. Soggiogato dal clima dominante, Gary Cooper castiga ed indurisce la sua tipica maschera bonaria; e Madeleine Carroll, creatura hitchcockiana, sembra non aver mai fatto altro che destreggiarsi fra penombre aliene.

Il '36-'37 è, per il cinema inglese, un periodo molto vitale. Il merito va ascritto al Alexander Korda, autentico "produttore" nel pieno senso della parola. Korda ha ambizioni e gusti ben definiti: punta sul grosso spettacolo, esportabile in America e nel continente; crede all'investimento culturale ed al professionismo. Il suo cinema è forse un po' tronfio, ma "competente" e soprattutto persuasivo. Dalla sua sontuosa fucina escono, nell'ordine, *Things to Come* (febbraio '36), *The Man Who Could Work Miracles* (luglio), *Rembrandt* (novembre), *Elephant Boy* (gennaio '37), *Knight Without Armour* (giugno). Anche se *Elephant Boy* resta un piovorno scampolo "imperiale", in cui il materiale di Flaherty non fa miglior figura dell'altrui, il bilancio è, a poco dire, lusinghiero. *The Man Who Could Miracles* di Mendes e *Things to Come* di Menzies, entrambi su testi di Wells, rappresentano un passo significativo nell'evoluzione della fantascienza per immagini. Sperticato e profetico nelle sue ipotesi sul futuribile, con squarci d'una grafica delirante che rimanda alla *Metropolis* di Lang, *Things to Come* trascolora imperterrito dall'attualità medioborghese al medioevo prossimo venturo all'avvento dell'èra tecnologica, dominata e dilaniata dal conflitto (o, speciosamente, dall'antitesi) fra umanesimo e progresso illimitato. Concepita e girata alla grande, in frenesia visionaria e con un saldo apparato dialettico, l'opera non è esente, si capisce, da sacche di zelo oratorio, ma ha il fascino tirannico della baracconata intelligente. Al contrario, *The Man Who Could Work Miracles* se ne sta risicato intorno al nodo, che vede un timido commesso di negozio investito, a mo' d'esperimento, di facoltà taumaturgiche. Film eccellente e sommesso. Mendes ricalca, con buio "understatement", l'intenzione satirica di Wells, il quale, al di là del teorema morale (l'uomo è troppo debole e arrogante per fare un retto uso di eventuali proprietà miracolose, meglio, molto meglio lasciar perdere), intende studiare, per burla, l'effetto — oh, moderato e flemmatico — che, su una comunità di inglesi "medi", provoca la crisi momentanea della tetra realtà consolidata e l'intervento del Maraviglioso. Wells fa, in termini ineccepibili, un discorso conservatore, ed una prudente fuga indietro: opposti e simmetrici, già,

all'apologo e alla fuga in avanti che Zavattini proporrà a De Sica dalle baracche del *Miracolo a Milano.*
Non mi pare che *Knight Without Armour* se la pigli sul serio con la rivoluzione russa. Si limita, semmai, a rimpiangere il buon tempo antico, fatto per le delizie, squisite ed esclusive, degli aristocratici oligarchi. Feyder, comunque, non è regista di grana abbastanza grossa da affrontare senza disagio un intrigo spionistico travolto dagli storici sussulti di febbraio e di ottobre, con peripezie fra i "bianchi" e i "rossi" e salvataggio sul treno crociato. Però l'inizio — a Londra il rito dell'ippodromo, alla corte degli zar la presentazione della contessa Alessandra — ha il giusto accento di uno snobismo estenuato. Per non dire della fulgida sequenza in cui la ficosa Alexandra precipita, d'un súbito, nel fango. Si sveglia, questa diafana Marlene, nel letto schizzinoso, candido di lenzuola seriche. Suona svogliata per la camerista. Nulla. Suona ancora. Ancora nulla. Sialza appena nervosa, indossando la veste di voile. Chiama l'una e l'altra domestica (ne ha tante...). Apre la porta, bianca fra i bianchissimi stucchi della villa gentilizia, percorre la galleria marmorea, suona tutti i campanelli che v'incontra, piccoli nèi sulle pareti immacolate. Scende lo scalone, scarmigliata, attraversa di corsa l'atrio immobile, chiamando con voce sempre piú scorata, spaurita, roca. Esce all'aperto e — stacco: Alexandra laggiú in Campo Lungo, piccola figura incerta fra le colonne del portico neoclassico. Corre, ora, sul prato in pendio, scorge una donna curva sui panni del ruscello, le si avvicina, ma: la donna, tremante, le sfugge. Alexandra si guarda intorno, allibita. Ed ecco, dal filo alto del prato, sulla linea scialba dell'orizzonte, appaiono, anzi emergono, i moschetti, i forconi, le berrette, d'una fila interminabile di uomini, di donne, di soldati. E' la rivoluzione in cammino; soltanto che Alexandra non sapeva, dormiva fiduciosa nel suo letto mentre la servitú la abbandonava. Stupenda sequenza, ripeto: in cui Feyder, con un'asciutta metafora, e con suo peculiare estetismo, coglie il riflesso di una svolta storica. I miei giovani amici di Venezia, intensamente politicizzati, ne hanno menato scandalo e hanno riso. Ma, essere politicizzati significa non capire le metafore? Io credevo il contrario.
Per sé, il goloso ed animoso Korda ha riserbato la regia del *Rembrandt*, un film che Morando Morandini, sul « Giorno », definisce « accademico e piatto », ed io, al contrario, considero acceso da lampeggianti inquietudini. Il dramma di Zuckmayer, sul quale il perghetto di Praga; ritorni poi al suo nulla. Con un'intensità, una piesolo per quello. Tra i saloni ridondanti e le "vedute" (genialmente praticabili) di strade slarghi attracchi, la vicenda umana del pittore è in continua dialettica con le forme, da cui il suo sguardo è dissuaso e persuaso. La grazia ritrosa di Hendrickje, l'occulta luce di "Saul" mendicante, entrano, giocoforza, nel sistema d'immagini di cui Rembrandt è complice e vittima. Non v'è nulla che, in quel mondo, gli appartenga; nulla che senta piú suo. Estraneità e pos-

sesso su cui Laughton, col ritmo gaglioffo del battito delle palpebre, chiude e dischiude un incerto diaframma.

Se nella produzione inglese Korda occupa il piano nobile, il mezzanino e il seminterrato sono appannaggio della farsa eccentrica e del musical per uso indigeno. Alla farsa (i cui interpreti provengono dal music-hall e dalla *pantomine*) appartiene di diritto *Oh, Mr. Porter!*, avventure di un capostazione dilettante, del suo vice e del suo manovale, in una stazioncina di provincia. Il film di Marcel Vannel principia come un andantino, ma prende slancio e velocità lungo il percorso, terminando con un saggio matematico di suspense ferroviaria. Saremmo nei paraggi di Keaton, non fosse il britannico sussiego (diversa cosa dalla calma neutra) che anima questo infaticabile e lunatico manovratore di scambi. Si spiega, a conti fatti, l'entusiasmo della critica locale per un'opera cosí proporzionata, privata e intraducibile. Ma anche *It's Love Again*, musical di Victor Saville interpretato dalla diva del "genere", l'innocua e paffutella Jessie Matthews, ha una sua giuliva scorrevolezza. Il film anticipa leggiadramente il nostro telefono bianco, coniugando l'umorismo di Wodehouse con l'*intimate revue* di Fred Astaire: salvo dilatarsi, nel finale, alle proporzioni classiche della rivista. Ma, sarà la presenza di Robert Young, sarà l'intreccio agile e sofistico dei casi e degli accidenti, il film è piú anglosassone che inglese.
Opera prima di Thorold Dickinson, *The High Command* è un curioso *mélo* coloniale, con accenni alla sedizione irlandese. La colonia è una Nigeria un pò smorta. Ma la scena in cui il vento africano soffia impetuoso a spalancar finestre durante l'esecuzione dell'inno reale, è, per esempio, assai acuta. A me interessa, nel personaggio del generale sbozzato dal sempre notevole Lionel Atwill, un vago richiamo a Stroheim. Tutto il film, a pensarci, nella sua stessa struttura romanzesca e in certa sensualità latente e obliqua, sembra guardare al mondo poetico di Stroheim. La mano del regista esordiente è, tuttavia, ímpari alle ambizioni.

A dispetto degli affascinanti "teatrini" del *Rembrandt* e di quelli, avveniristici, di *Things to Come*, abitati da uomini paradossali, il cinema inglese e americano del '36 è, per vocazione, un cinema di modelilni. Anche quando manca una ragione tecnica o economica impellente, vige il ricorso alla miniatura, ad un cordiale inganno che non inganna nessuno. Si vuole, cosí, riaffermare l'autonomia fantastica del mezzo e, insieme, la sua natura prebea, rozzamente circense, che mira diritto alla sostanza dei fatti né indulge a complicate mistificazioni o a prestigiosi esborsi.
Ora, venendo al cinema francese coevo, il modellino scompare del tutto e la realtà prende la sua rivincita. Ma, attenzione: quale realtà? Carné non ha ancora perfezionato la sua scoperta dello studio cinematografico quale luogo di transfert esistenziale del personag-

gio; ma in *Les bas-fonds*, *Jenny*, *Un carnet de bal* la realtà sembra già scusarsi di metter bocca, elusiva e malaticcia come appare, nonostante la tensione letteraria che ovunque la percorre. Non è questa la sede (si dice cosí?) per riaprire l'annoso dibattito sull'opera del triumvirato Renoir-Duvivier-Carné in rapporto alla temperie sociale e politica entro cui nacque, e morí, l'esperienza del Front Populaire. Si potrebbe dire, in tutta sintesi, che a quell'esperienza fortunosa due "piccoli maestri" come Duvivier e Carné credettero in complesso molto poco, e si attennero a un virtuoso pessimismo. Ma Renoir? Mettiamo da parte *La vie est à nous*, che è un euforico e didascalico pamphlet, da Renoir né girato né montato (« Io ne diressi qualche passaggio senza occuparmi del montaggio »): e ammettiamo che *La grande illusion* e *La Marseillaise* facciano proprie, e trasmettano, le speranze e le attese di un domani migliore. Ma *La grande illusion* è un film anomalo, per la lucida grandezza dell'assunto e il classico rigore del dettato; e *La Marseillaise* resta inservibile, per la festosa succulenza degli ingredienti. Un presagio del clima "frontista" è, casomai, in *Le crime de M. Lange*, realizzato nel tardo '35. Ma basta, tutto qui. Bisogna tornare a *Jenny* (con la svariante caratterizzazione del "gobbo" Barrault), a *La bête humaine* e a Duvivier, per poter individuare con sicurezza un timbro, altrove opaco ed alterato: quello che una critica giaculatoria ha definito, volta a volta, realismo poetico, fantastico sociale, verismo nero, e via spropositando.
Ho fatto il nome di Duvivier. L'ostracismo che gli è stato decretato è, a mio giudizio, inescusabile e fazioso. La collana "Cinéma d'aujourd'hui", morta all'ottantesimo fascicolo, non ha trovato lo spazio per dedicarne uno, ormai *in memoriam*, all'autore di *Pépé le Moko, La belle équipe, Le Golem*. Basterebbero questi tre titoli per motivare un "caso". Ma fermiamoci su *Le Golem*, che è il meno conosciuto. La statua del mitico robot viene ridestata dal suo sonno perché faccia giustizia del tiranno e vendichi la gente del ghetto di Praga; ritorni poi al suo nulla. Con un'intensità, una pienezza di suggestioni plastiche e dinamiche, familiare al cinema muto ma desueta al parlevole, Duvivier non si perita di attingere alla grande lezione di Reinhardt, in un gioco di luci e di masse teso ai limiti dell'oratoria. L'organismo dialettico del film conserva, tuttavia, la propria secchezza ed asprezza. L'invettiva contro Rodolfo II, pavido e mentecatto, e contro i suoi ministri, è una rampogna accordata sull'ira piuttosto che sul pianto: un lungo sogno feroce. Non so se un Grémillon, o un Lacombe, o un Daquin, o uno degli altri, esangui beniamini della critica storica d'oltr'Alpe avrebbe saputo fare altrettanto: dico un film cosí duro, "tedesco": capofitto nella propria vertigine dall'inizio fino alla fine della favola.

Ho rivisto con una certa angoscia *L'habit vert* di Roger Richebé, che per il suo messaggio sarcastico e dissacratorio venne molto

appoggiato dalla stampa italiana d'allora. Certo, una cosa è la pochade di Flers e Caillavet, fiorita in una vispa « belle époque »; altra cosa è quell'anno '36, turbato da scandali nuovi o recenti e frastornato dall'insicurezza. I lepidi strali dei due commediografi, puntati da Richebé sul giorno d'*oggi*, prendono un'aria qualunquistica e sospetta, portando acqua al mulino delle destre (Ordine, Moralità, ecc.). Ma il film in sé non è mica malvagio, per la crassa teatralità con cui è condotto e la sodezza delle convenzioni, incarnate in attori irreprensbili: cioè bravissimi e d'orrido gusto.
D'orrido gusto (cinematografico) è anche la musa vernacola di Pagnol, che nei suoi film, sbottonati e sanguigni, ricopia, con la mediazione di un dialogo tutto sentenze e buonsangue, una sua idea del viver genuino, l'onesta bruttezza dei ceffi, delle panze, dei crani (dopo il *Marius* di A. Korda e la *Fanny* di M. Allégret, ecco, nel '35, il *César* di mano dello stesso commediografo). E già che ho scritto bruttezza. Tra gli elementi che controddistinguono il cinema francese di quel tempo, c'è l'impervio disdegno della fotogenia, c'è l'affettazione — quasi provocatoria, dunque significante ed espressiva — della mancanza di *charme.* Penso alla Françoise Rosay di *Jenny* (che vediamo "intrattenere" la clientela!), alla Orane Demazis di *César,* alla Meg Lemonnier dell'*Habit vert,* alla Marie Bell di *Un carnet de bal,* alla stessa Berriau della *Tendre ennemie* di Max Ophüls.
Dunque, *La tendre ennemie.* Che non è davvero, come si legge nell'opuscolo edito dalla Biennale per cura di Escobar e Giacci ("La Francia nel 1936", Venezia 1976) un'opera "di critica e di satira borghese" ma, piú semplicemente, un tenero ed arguto apologo sul destino dei sentimenti, ch'è poi la stessa cosa del destino *tout-court.* Non so il film piú creativo di Ophüls: certo il suo piú compatto e equilibrato; anche il piú lieve ed etereo. Muovendo da un'idea appena gentile (la *pièce* di Antoine, André-Paul), la regia modula con padronanza il concerto tra lirico e prosaico, dei fatti ed antefatti. L'"Esistenza" è citata non per caso nel novero dei personaggi. Ophüls, metronomo crepuscolare, oscilla dall'immediato presente (il pranzo di fidanzamento della figlia) al lontano passato (i tre amori letali della madre; lemuri trasparenti, i tre uomini assistono, ricordano, e provvedono: che la figlia non commetta, almeno lei, gli stessi errori della genitrice!). Il trepido, proustiano andirivieni è realizzato con un espediente non vorrei dire se piú lirico o piú pratico. La fuga inesausta del tempo viene resa, alle spalle degli attori, con un comunissimo "trasparente", su cui rapido sfreccia, da un bordo all'altro dell'inquadratura, un sistema illeggibile di segni, come ripresi da un treno lanciato. Il contrasto fra le azioni e le parole dei personaggi (circondati da mobili statici) e, dietro, quel fruire ininterrotto, quello scapicollo d'anni al gorgo, ci trasmettono una complice emozione.
Due manuali di recitazione — ma per quali allievi? Troppo diffi-

cile — sono *Drôle de drame* di Carné (Michel Simon, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Jean-Pierre Aumont, la stessa Françoise Rosay) e *Mademoiselle Docteur* di G.W. Pabst (Louis Jouvet, Charles Dullin, Pierre Blanchar, Viviane Romance, Jean-Louis Barrault). Lo stupefacente copione di Prévert, infaticabile nell'invenzione, si appanna a mezza via: ma Carné è in un algido stato di grazia, sembra già intravedere, fra le nebbie del porto, i freddi preziosismi dei suoi capolavori in costume. Anche *Mademoiselle Docteur,* che pure si colloca tra i film piú rigogliosi e robusti del decennio, accusa sostanziali cedimenti nei duetti Dita Parlo-Pierre Fresnay, i quali rappresentano un fuor d'opera concesso alle platee sitibonde di retorica amorosa.

Della Germania nazista non si sono visti a Venezia (per l'opposizione di "principio" della cineteca della DDR) film di propaganda come *Verräter* di Ritter, *Menschen ohne Vaterland* di Maisch, *Togger* di von Alten. Ma si è additato all'attenzione degli studiosi *Ewiger Wald* di Hanns Springer, prodotto sconcertante e rappresentativo. Osservano Giorgio Belardinelli e Luciano Tosti (« Regia: Joseph Goebbels », edizioni della Biennale, Venezia 1976) che « in un paese essenzialmente agricolo, come ad esempio l'Italia, la parola "natura" richiama l'immagine del grano, della pioggia benefica » e via dicendo. Ma « In Germania "natura" è anche ferro, carbone, ecc., è dispensatrice non solo di pane e lavoro agricolo, ma anche delle materie prime su cui si esercita l'attività artigianale prima, industriale poi ». Appunto sul mito del legno, inteso come fondamentale sussidio al progresso e alla stessa identità del popolo tedesco, s'incentra *Ewiger Wald*, L'eterna foresta, di Springer, che dalla notte dei tempi rotola inesorabilmente fino al garrire della svastica. Dopo un prologo interminabile e spossante, cupo album d'immagini boschive, pregno della musica di Zeller, il film sceneggia, tra intermezzi in versi e wagneriane accensioni corali, i momenti-chiave della vicenda storica della gran patria tedesca, vergine o cedua, lussureggiante o arsa, sempre però nobilissima e alacre. Il materiale è, in genere, insipiente, e, qua e là, ti fa pensare al cinema degli anni dieci, specie italiano. Io non seppi sottrarmi, tuttavia, a un laconico brivido di sgomento. Ma mi aspettava, con *Der Herrscher* di Veit Harlan, una prova ben altrimenti incresciosa.
Der Herrscher, a Venezia, ha incantato un po' tutti. E qualcuno ha avanzato il sillogismo, secondo cui, per l'eccellenza della forma, si tratterebbe di un film di sinistra, il cui "vero" messaggio andrebbe estratto dalle immagini possenti della fabbrica e da quelle, spietate ed eloquenti, dell'*entourage* — ignobile — del capitano d'industria. Ammetto che *Der Herrscher* è una *Caduta degli dei* riuscita bene: e (aggiungo) scusate se è poco. Per esempio la sequenza d'apertura, quell'ambiguo e granitico funerale capitalistico,

è un portentoso proemio. Ma troppo spesso, nel corso dei film, il gran duello delle ipocrisie si appiattisce nella caricatura o nel naturalismo, e Jannings (credibile Clausen) cede all'abituale istrionismo ogni qualvolta i tormentosi famiilari gli fanno perder le staffe. Non si contestano, qui, la sagace concretezza del racconto, la puntigliosa perspicuità dei caratteri (oppure, in una parte malagevole, la finezza di Marianne Hoppe). Si vorrebbe che, di questo melodramma scritto con pronomi difettivi e verbi intransitivi e indeclinabili, si avvertisse, da chi potrebbe farlo, tutta l'oziosa facondia e la triviale dimensione tragica (la gita a Paestum, ecc.); e non ci si lasciasse incantare dalla plumbea maestria dell'impianto.

Come *Knight Without Armour*, anche *Weisse Sklaven* di Karl Anton rievoca i giorni confusi e cruenti della rivoluzione russa: ma qui l'estetismo fa spazio alla perorazione antibolscevica. Camilla Horn fronteggia, col semplice coraggio che le viene dall'inclito sangue, i pericoli e gli orrori della sovversione rossa. Il film prende le parti dei controrivoluzionari "bianchi" e dei nobili e notabili perseguitati. Dovizia di infamie e eroismi, pròvvide amnesie e tenaci memorie. Girato meglio di *Odessa in fiamme*, ma insomma è un po' quello.

Mi chiedo se la vicenda di *Der Bettelstudent*, la classica operetta di Millöcker visitata dal cinema quattro o cinque volte, piaceva granché al dott. Goebbels. In fondo si tratta di una sollevazione (a suon di musica, certo) contro il potere costituito; il nazionalismo calpestato che si ribella e presenta il conto all'oppressore. La regia di Georg Jacoby, puntigliosa e stucchevole, provvede, si capisce, a sdrammatizzare la materia, sopra la quale incombono, con zelo un po' teutonico, le sororali Carola Höhn e Marika Rökk, allora alle prime armi. Di Marika Rökk si è visto anche, sempre con la regia di suo marito Georg Jacoby, *Und du, mein Schatz, fährst mit*, che rifà il verso al musical americano (buona parte del film si svolge in USA), intrecciandolo madornalmente con gli equivoci e le ripicche dell'operetta europea. La rivista finale è, nel suo iniquo ricalco hollywoodiano, fonte di onesta letizia; ma la Rökk, dalla tecnica maldestra e dalle gambe ipetrofiche, ne ha ancora di strada da fare per conquistarci a sé con *Kora Terry*.

E' bastato che il nome di Detlef Sierck comparisse nei titoli di testa de *La Habanera*, perché i patiti di Douglas Sirk si disponessero al capolavoro. Il capolavoro non c'è stato; ma nessuno di quei catecumeni ha ammesso la propria delusione. Tra l'altro, *La Habanera* è un film onesto, grave e qua e là coriaceo; l'indulgenza al folclore caraibico si esaurisce nelle prime sequenze; il villain, d'accordo, è di sangue creolo, ma l'eroina è di sangue svedese: il sottinteso "ariano" non disturba, e poi uno dei due medici che debellano le "febbri portoricane" è un argentino cordialmente tipico. La regia si destreggia con *souplesse* fra il dramma personale

della scandinava e quello, collettivo, delle febbri; l'urto che oppone il tirannico Ferdinand Marian all'appassionata e dolente Zarah Leander, rorida di amor materno, è impostato e risolto per linee esterne, ma non senza calore. Del film si stampano nella memoria le due canzoni, di taglio infantile, che Zarah intona per il figlioletto: accompagnandone la melodia, sul fuoco temperato della voce, con dolci gesti caricaturali, imitazioni tenere e buffe, e squisite, gioconde prodezze.

Nel '36-37 (i film della rassegna sono stati selezionati con una certa elasticità, ed abbracciano in pratica un biennio) il cinema italiano di regime è alla sua seconda svolta storica: produzione di *Scipione l'Africano*, incendio della Cines, costruzione di Cinecittà. E', in sostanza, il momento di maggior pressione politica intorno alla cosiddetta "arma piú forte". Sappiamo che, edificata sul rogo di via Veio e sulle trionfalistiche illusioni del nostro destino imperiale (motivo ispiratore di *Squadrone bianco* e del *Grande appello*, per tacer di *Scipione*), Cinecittà si sarebbe presto trasformata in una filmòpoli dell'evasione. Ma intanto, nell'euforia della conquista etiopica e dell'umiliazione "societaria", Mussolini si identifica in Giovanni dalle Bande Nere (*Condottieri* di Luis Trenker) e nel vincitore di Zama. A Venezia non sono mancati, ovviamente, gli estimatori del film di Gallone, proposto per un'immediata riabilitazione sul campo. Ridicolissimo Annibale Ninchi, efferata la sua imitazione della voce e dei modi del Capo, ma, nel complesso, il gran pastrocchio tiene, ha fiato e stravaganze da Kolossal, né sfigura al paragone con Guazzoni, con De Mille, financo con Freda, Bava e Cottafavi. C'è da rispondere questo: che il personaggio di Pilotto-Annibale, mesto e corposo nel suo destino di sconfitto, conferisce al mastodontico veglione una fittizia nobiltà dialettica, quasi un presagio, un'ombra di rimorso (o, addirittura, una parvenza di autocritica). Cosí le ultimissime immagini, colle navi che riportano in Italia la nuova del trionfo, son cariche di un'enfasi inquirente, mutuata dalla *Cabiria* pastroniana. Dove si ricorda delle proprie radici arcaiche, affondate nel cinema muto, Gallone ritrova, insomma, visioni e concisioni perentorie. Ma tutto il resto, che malinconia. Lasciamo stare i pali del telegrafo (che non si vedono) e gli orologi al polso dei legionari (che non ci sono o, almeno, non si notano). E' il racconto che procede a balzelloni, come un *pageant* di cui s'è perso il filo: in un tumulto, dispersivo ed ansimante, di sequenze troppo brevi per consistere, troppo diffuse per incuriosire. L'estremo colpo di grazia lo dànno, poi, gli attori di contorno, strappati, si direbbe, al vecchio Stabile di Garavaglia, e mossi da una turgida retorica. Se proprio dobbiamo rivalutare qualcosa, sarà il caso di rivolgersi altrove.
Se c'è un film che l'afascista Camerini vorrebbe non avere mai diretto, questo è, per sua stessa ammissione, il testé ritrovato

Grande appello, storia della presa di coscienza (in senso apertamente patriottico) di un nostro connazionale residente a Gibuti, padre d'un giovane volontario in guerra contro le "orde" di Tafari. Nulla di meno cameriniano. Senonché l'animoso regista è incapace di barare con il cinema. L'ambiente dello spaccio di Gibuti, quel mondo di affaristi e di contrabbandieri d'armi, è reso imparzialmente sotto il segno del cinema francese coloniale, privato d'ogni scoria letteraria e, nel personaggio di Pilotto, tradotto cautamente in italiano. Giacché risalta qui, di Camerini, la vivace e appena languida adesione ai sentimenti quali ch'essi siano, il gusto delle risultanze elementari e dei comportamenti motivati. A disagio nelle scene di battaglia (ma non in tutte, per la verità), il regista si abbandona, nel finale, a un breve sussulto retorico, quasi per riconoscersi battuto dalla durezza del "penso".
Accanto all'eccellente *Cavalleria* di Alessandrini (film, sembra, di difficile lettura, se il pubblico non riesce mai a distinguere l'affettuosa ironia, che pure c'è, dalla sapiente illustrazione d'epoca) e al mediocre *Ballerine* dell'irriconoscibile *Machaty*, si sono delibate, nei sotterranei del Palazzo del Cinema, tre pellicole di felice ristampa: *Pensaci Giacomino!* di Righelli, *La damigella di Bard* di Mattoli, *13 uomini e un cannone* di Forzano.
Fra tutti i film del vate di Tirrenia, quest'ultimo mi è sempre parso il piú singolare ed atipico. Chiuso in un giro stregato, irto di vapori e di inquietudini, il racconto riflette con furore la psicologia, quasi demente, di un distaccamento di soldati, addetti a un cannone fantasma. Tutti eroi, beninteso, e tutti nevrotici: stretti da un'amicizia obbligatoria, da un cameratismo un po' claustrofobo, ma divisi dall'ombra del sospetto. Fra loro, austriaci, ci dev'essere la spia che ha segnalato ai russi la posizione del pezzo. Nel volgere di poche ore il dramma esplode, culmina, finisce: la spia "venuta dal freddo" è il sosia di uno di essi, comuffatosi per la bisogna. Frattanto, ognuno ha dubitato del compagno, e il compagno ha temuto per sé, ma sofferto per tutti. E' un "notturno" stralunato e iettatorio: infelici le parentesi al Comando e quelle oltre le linee, ma vigorose, e come allucinate, le scene ambientate fra "tredici". Qui Forzano, giocando di rimessa con gl'isterismi dei suoi personaggi, riesce a dispetto d'ogni forzatura e ad onta di un cast petulante, nel suo intento di rendere tangibile, sul filo inesorabile del tempo, dei cannoneggiamenti, della notte, un clima astruso di maledizione, l'estrema soglia del terrore e dell'orgoglio. E' un po' il rovescio della *Pattuglia sperduta* di Ford: lí la luce accecante del deserto, qui la tenebra della boscaglia. E la solitudine di un drappello di uomini, all'appuntamento con se stessi.
Pensaci Giacomino! e *La damigella di Bard* documentano, con evidenza perfino imbarazzante, cosa si intendeva da queste parti con la locuzione "mostri sacri". La sagacia dei due direttori, Righelli e Mattoli, è, nondimeno, fuori discussione; come fuori discussione

è la natura, sostanzialmente artigianale, del loro approccio registico. Ma i conti vanno fatti sui due interpreti, Angelo Musco ed Emma Gramatica, autentici draghi del mestiere, esenti da incertezze o pentimenti, tanto in simbiosi con la propria immagine da spenderla nel personaggio. Musco "pasteggia" e dispensa gli effetti dall'alto d'un'innata estroversione, colma e spesso plebea. Emma Gramatica li dissimula pacata, serena e dura come una suorina. La sua damigella illibata conserva, nel travaglio delle ristrettezze economiche, una ferma e un po' querula dolcezza, venata d'amaro sarcasmo o, all'occorrenza, di fragile ardire. Un piccolo mostro intangibile, sorridente e, ad oltranza, tollerante. Del cinema del '36 l'ultima idea che, in fondo, ci facciamo è quella d'una costellazione a noi remota, dove attori ed attrici irripetibili vivono al coperto dalla vita.

I film

Allá en el Rancho Grande — r.: Fernando de Fuentes - **asr.:** Mario de Lara - **s.:** Guz Aguila, Luz Guzman de Arellano - **sc.:** F. de Fuentes, G. Aguila - **f.** (Bianco e nero): Gabriel Figueroa - **scg.:** Jorge Fernandez - **mo.:** F. de Fuentes - **m.:** Lorenzo Barcelata - **ca.:** « Amanecer ranchero », « Por ti aprendí a querer », « Lucha Maria », « Coplas », « Presumida », di L. Barcelata; « Cancion mixteca » di José Lopez Alavés; « Allá en el Rancho Grande » di Anonimo - **so.:** B.J. Kroger - **int.:** Tito Guizar (José Francisco Ruelas), René Cardona (Felipe), Esther Fernandez (Cruz), Lorenzo Barcelata (Martin), Emma Roldan (Angela), Carlos Lopez Chaflan (Florentino), Margarita Cortés (Eulalia), Dolores Camarillo (Marcelina), Manuel Noriega (don Rosendo), Hernan Vera (don Venancio), Alfonso Sánchez Tello (Nabor Peña), David Valle Gonzáles (don Nicho), Carlos L. Cabello (Emeterio), Armando Alemán (José Francisco, bambino), Gaspar Núñez (Felipe, bambino), Lúcha María Avila (Cruz, bambina), Clifford Carr ("gringo" del recinto), Emilio Fernández, Olga Falcon (ballerini, interpreti di Jarabe tapatio), Trío Murciélagos, Trío Tariacuri, Max Langler - **dp.:** Alfonso Sanchez Tello - **p.:** Bustamante, De Fuentes - **o.:** Messico, 1936 - **dr.:** 100'.

Ballerine — r.: Gustav Machaty - **ar.:** Giorgio Bianchi - **s.:** basato su motivi del romanzo « Fanny ballerina della Scala » di Giuseppe Adami - **sc.:** (anonima, ma Albrecht Joseph, Rudolf Joseph) - **f.:** Vaclav Vich - **scg.:** Enrico Verdozzi, Virgilio Marchi - **mo.:** (anonimo) - **m.:** Annibale Bizzelli - **ca.:** Carlo Innocenzi - **int.:** Silvana Jachino (Fanny), Antonio Centa (il giornalista), Livio Pavanelli (l'industriale), Olivia Fried (la sua amante), Laura Nucci (la prima ballerina), Giorgio Bianchi (il maître de ballet), Gino Viotti (il coreografo), Maria Denis, Carlo Fontana, Maria Ray, Fausto Guerzoni - **dp.:** G.V. Sampieri - **p.:** AFI - **o.:** Italia, settembre 1936 - **d.:** ENIC.

Belle équipe, La — r.: Julien Duvivier - **s., sc.:** J. Duvivier, Charles Spaak - **d.:** Ch. Spaak - **f.:** Jules Kruger, Marc Fossard - **scg.:** Jacques Krauss - **mo.:** Marthe Poncin - **m.:** Maurice Yvain - **ca.:** J. Duvivier, Louis Poterat - **int.:** Jean Gabin (Jeannot), Charles Vanel (Charlot), Raymond Amos (Tintin), Raphael Medina (Mario), Charles Dorat (Jacquot), Fernand Charpin (il gendarme), Raymond Cordy (l'ubriaco), Jacques Baumer (M. Jubette), Charles Granval (il proprietario), Robert Ozanne (il padrone del ristorante), Robert Lynen (René), Viviane Romance (Gina), Micheline Cheirel (Huguette), Marcelle Géniat (nonna), Mar-

celle Yrven (l'amica di Jubette) - **dp.:** Arys Nissotti - **p.:** Ciné Arys - **o.:** Francia, 1936.

Bettelstudent, Der — **r.:** Georg Jacoby - **s.:** basato sull'operetta omonima di Carl Millöcker - **sc.:** Walter Wassermann, C.H. Diller - **f.:** Ewald Daub - **scg.:** (anonima) - **mo.:** (anonimo) - **m.:** Alois Melichar, su motivi e temi di C. Millöcker - **int.:** Marika Rökk, Johannes, Heesters, Carola Hohn, Fritz Kampers, Ida Wust, Berthold Ebbecke, Harry Hardt, Hans Joachim Schaufuss, Wilhelm Bendow, Ernst Behmer, Gerhard Bienert, Karl Platen, Paul Schwedt, Carl Iban, Max Wierlinger, Oskar Aigner, Karl Wagner - **p.:** UFA - **o.:** Germania, settembre 1936 - **d.:** UFA.

Calvario de una esposa, El — **r.:** Juan Orol - **asr.:** Carlos L. Cabello - **s., sc.:** J. Orol - **f.** (Bianco e nero): Victor Herrera - **scg.:** Julio Cano - **mo.:** José Marino - **m.:** Max Urban, Francisco Treviño - **ca.:** « Tu boquita » di José Bohr - **so.:** José B. Carles - **int.:** Consuelo Frank (Inés), Consuelo Moreno (Irene Morel), Juan Orol (Pepe Luis), René Cardona (Sebastian Urquizo), Saul Zamora (Raulito), Guillermo Camacho (Paco), Icaro Cisneros (Pepito), Olga Ruiseco (amica), José Campos (Joaquín Fábregas primo cobero), Antonio Lamadrid (secondo cobero), José Eduardo Pérez (marito di Irene), Manuel Noriega (avvocato), Tito Novaro - **dp.:** Luis Sanchez Tello - **p.:** Aspa Films, Juan Orol - **o.:** Messico, 1936 - **dr.:** 83'.

Camille — **r.:** George Cukor - **s.:** basato sulla commedia e sul romanzo « La dame aux camélias » di Alexandre Dumas figlio - **sc.:** Zoe Akins, Frances Marion, James Hilton - **f.:** William Daniels, Karl Freund - **scg.:** Cedric Gibbons - **c.:** Adrian - **mo.:** Margaret Booth - **m.:** Herbert Stothart - **int.:** Greta Garbo (Marguerite), Robert Taylor (Armand Duval), Lionel Barrymore (suo padre), Elizabeth Allen (Nichette), Jessie Ralph (Nanine), Henry Daniell (baron de Varville), Lenore Ulrich (Olympe), Laura Hope Crews (Prudence), Rex O'Malley (Gaston), Russell Hardie, E.E. Clive, Douglas Walton, Marion Ballou, Joan Brodel, June Wilkins, Fritz Leiber jr., Elsie Esmonds - **p.:** David Lewis per M.G.M. - **o.:** Stati Uniti, gennaio 1937 - **d.:** M.G.M.

Captains Courageous — **r.:** Victor Fleming - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Rudyard Kipling - **sc.:** John Lee Mahin, Marc Connelly, Dale Van Every - **f.:** Harold Rosson - **scg.:** Cedric Gibbons - **mo.:** Elmo Vernon - **m.:** Franz Waxman - **ca.:** Gus Kahn - **int.:** Freddie Bartholomew (Harvey Cheyne), Spencer Tracy (Manuel), Lionel Barrymore (Disko), Melvyn Douglas (Mr. Cheyne), Charles Grapewin (Uncle Salters), Mickey Rooney (Dan), John Carradine (« Long Jack »), Oscar O'Shea (Cushman), Jack LaRue (il prete), Walter Kingsford (Dr. Finley), Donald Briggs (Tyler), Samuel McDaniels (« Doc »), Billy Burrud (Charles) - **p.:** Louis D. Lighton per M.G.M. - **o.:** Stati Uniti, giugno 1937 - **d.:** M.G.M.

Carnet de bal, Un — **r.:** Julien Duvivier - **ar.:** Charles Dorat - **s.:** J. Duvivier - **sc.:** Jean Sarment, Pierre Wolff, Bernard Zimmer, J. Duvivier - **d.:** Henri Jeanson, J. Sarment (sketch con Harry Baur), Bernard Zimmer (sketch con Françoise Rosay) - **f.:** Michel Kelber, Philippe Agostini, Pierre Levent - **scg.:** Serge Piménoff, Jean Douarinou, Paul Colin - **mo.:** André Versein - **m.:** Maurice Jaubert - **int.:** Marie Bell (Christine), Françoise Rosay (M.me Audié), Louis Jouvet (Pierre Bertier), Pierre Richard-Willm (Eric Irvin), Harry Baur (Alain Regnault), Pierre Blanchar (Thierry Reynal), Raimu (François Patosset), Fernandel (Fabien Coutissol), Robert Lynen (Gérard), Maurice Bénard, Alcover, Dorival, Perry Bonny, Sylvie, Jeanne Fusier-Gir, Milly Mathis, Andrex, René Génin, Simone Gauthier, Marguerite Ducouret, Sylvain, Beauvais - **p.:** Jean Lévy-Strauss per Lévy-Strauss Sigma - **o.:** Francia, 1937 - **d.:** Colosseum.

Cavalleria — **r.:** Goffredo Alessandrini - **ar.:** Umberto Scarpelli - **s.:** Oreste Biancoli, Salvator Gotta - **sc.:** G. Alessandrini, Aldo Vergano - **d., collaborazione artistica:** Oreste Biancoli - **f.:** Vaclav Vich - **scg:** Gastone Medin - **c.:** Gino Sensani - **mo.** Giorgio C. Simonelli - **m.:** Enzo Masetti - **int.:** Amedeo Nazzari (Umberto Solarò), Elisa Cegani (Speranza), Silvana Jachino (Carlotta), Enrico Viarisio (ten. Rolla), Mario Ferrari (Alberto Ponza), Luigi Carini, Clara Padoa, Ernst von Nadherny, Adolfo Geri, Nora D'Alba, Umberto Casilini, Silvio Bagolini, Anna Magnani, Oreste Fares, Fausto Guerzoni - **dp.:** Angelo Besozzi - **p.:** ICI - **o.:** Italia, agosto 1936 - **d.:** ICI.

César — **r.**: Marcel Pagnol - **ar.**: Pierre Méré - **s.**: basato sulla commedia omonima di M. Pagnol - **sc., d.**: M. Pagnol - **f.**: Willy - **scg.**: Marius Brougier - **mo.**: Suzanne de Troye, Jeannette Ginestet - **m.**: Vincent Scotto - **int.**: Raimu (César), Pierre Fresnay (Marius), Fernand Charpin (Panisse), Orane Demazis (Fanny, sua moglie), André Fouché (Césariot), Alida Rouffe (Honorine), Milly Mathis (zia Claudine), Robert Vattier (M. Brun), Paul Dullac (Escartefigue), Maupi (lo chauffeur), Edouard Delmont (Félicien, il dottore), Doumel (Fernand, il garagista), Thommeray (Elzéar, il curato), Jean Castan (il bambino del coro), Robert Bassac (Pierre Dromard), Rellys (l'impiegato), Charblay (Henri) - **dp.**: Charles Pons - **p.**: Films Marcel Pagnol - **o.**: Francia, novembre 1936 - **dr.**: Films Marcel Pagnol.

Compadre Mendoza, El — **r.**: Fernando de Fuentes - **int.**: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero - **o.**: Messico, 1933.

Condottieri — **r.**: Luigi Trenker - **collaborazione r.**: Giacomo Gentilomo - **s., sc.**: (anonimi) - **f.**: Carlo Montuori - **scg., c.**: Virgilio Marchi - **mo.**: Giorgio C. Simonelli - **m.**: Giuseppe Becce - **int.**: L. Trenker (Giovanni de' Medici), Loris Gizzi (Malatesta), Laura Nucci (Tullia delle Grazie), Carla Sveva (Maria Salviati), Ethel Maggi (Caterina Sforza), Giulio Cirino (Ruschli), Sandro Dani (D'Argentière), Mario Ferrari (Cesare Borgia), Tito Gobbi (Nino, il cantore), Augusto Marcacci (Daniello), Nino Marchesini (Corrado), Lando Muzio (Pietro), Ernesto Nannicini (il monaco), Umberto Sacripante (Sanzio), Carlo Tamberlani (il Duca d'Urbino), Gino Viotti (il Papa) - **dp.**: Nino Ottavi - **p.**: ENIC - **o.**: Italia, settembre 1937 - **d.**: ENIC.

Craig's Wife — **r.**: Dorothy Arzner - **s.**: basato sul dramma omonimo di George Kelly - **sc.**: Mary C. McCall - **f.**: Lucien Ballard - **scg.**: (anonima) - **mo.**: Viola Lawrence - **m.**: (anonima) - **int.**: Rosalind Russell (Mrs. Craig), John Boles (Mr. Craig), Alma Kruger, Jane Darwell, Billie Burke, Thomas Mitchell, Robert Allen - **p.**: Columbia Pictures - **o.**: Stati Uniti, ottobre 1936 - **dr.**: Columbia Pictures.

Crime de Monsieur Lange, Le — **r.**: Jean Renoir - **ar.**: Georges Darnoux, Jean Castanier - **s.**: J. Castanier, J. Renoir - **ad.**: Jacques Prévert - **sc., d.**: J. Prévert, J. Renoir - **da.**: Marcel Blondeau - **f.**: Jean Bechelet - **scg.**: J. Castanier, Robert Gys - **mo.**: Marguerite Renoir - **m.**: Jean Wiener, con una canzone di Kosma - **int.**: Jules Berry (Batala), René Lefèvre (Amédée Lange), Florelle (Valentine), Nadia Sibirskaïa (Estelle), Sylvia Bataille (Edith), Henri Guisol, Marcel Levesque, Odette Talazac, Maurice Baquet, Jacques B. Brunius, Marcel Duhamel, Jean Dasté, Paul Grimault, Guy Decomble, Claire Gérard, Edmond Beauchamp, René Génin, Paul Demange, Sylvain Itkine - **dp.**: Geneviève Blondeau - **p.**: André Halley des Fontaines per Obéron - **o.**: Francia, gennaio 1936 - **d.**: Minerva.

Damigella di Bard, La — **r.**: Mario Mattoli - **ar.**: Vincenzo Sorelli - **s.**: basato sulla commedia omonima di Salvator Gotta - **sc.**: Aldo De Benedetti, M. Mattoli - **f.**: Anchise Brizzi - **scg.**: Gastone Medin - **c.**: Gino Sensani - **mo.**: Fernando Tropea - **m.**: Franco Casavola - **int.**: Emma Gramatica (la damigella di Bard), Luigi Cimara, Mirella Pardi, Amelia Chellini, Armando Migliari, Olga Pescatori, Cesare Bettarini, Romolo Costa, Vasco Creti, Nora D'Alba, Mario Brizzolari, Norma Nova, Luigi Pavese, Eugenio Duse, Pina Valli - **dp.**: Angelo Besozzi - **p.**: ICI - **o.**: Italia, settembre 1936 - **d.**: ICI.

Devil-Doll, The — **r.**: Tod Browning - **s.**: basato sul romanzo « Burn, Witch, Burn » di Abraham Merrit - **sc.**: T. Browning, Garrett Fort, Guy Endore, Erich von Stroheim - **f.**: Leonard Smith - **scg.**: (anonima) - **mo.**: Frederick y. Smith - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Lionel Barrymore (Paul Lavand), Maureen O'Sullivan (Lorraine, sua figlia), Frank Lawton, Henry B. Walthall, Rafaela Ottiano, Grace Ford, Arthur Hohl, Juanita Quigley, Lucy Beaumont, Robert Greig, Pedro de Cordoba - **p.**: Edgar Mannix per M.G.M. - **o.**: Stati Uniti, giugno 1936 - **d.**: M.G.M.

Dodsworth — **r.**: William Wyler - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Sinclair Lewis, adattato per il teatro da Sidney Howard - **sc.**: S. Howard - **f.**: Rudolph Maté - **scg.**: Richard Day - **mo.**: Daniel Mandell - **m.**: (anonima) - **int.** Walter Huston (Samuel Dodsworth), Ruth Chatterton (Fran Dodsworth), Paul Lukas (Arnold Iselin), Mary Astor (Edith Cortright), David Niven (Major Lockart), Gregory Gaye (Kurt von Obersdorf), Maria Ouspenskaya (baronessa von Obersdorf), Odette Myrtil (Madame de Penable), Kathryn Marlowe (Emily McKee),

John Payne (Herry McKee), Spring Byington (Matey Pearson), Harlan Briggs (Tubby Pearson) - **p.**: Samuel Goldwyn per S. Goldwyn Inc. - **o.**: Stati Uniti, settembre 1937 - **d.**: Artisti Associati.

Drôle de drame — r.: Marcel Carné - **s.**: basato sul romanzo « His First Offence » di Storer Clouston - **sc., d.**: Jacques Prévert - **f.**: Eugène Schuftan - **scg.**: Alexandre Trauner - **mo.**: (anonimo) - **m.**: Maurice Jaubert - **int.**: Françoise Rosay (Mrs. Molyneux), Michel Simon (Molyneux, Chapelle), Louis Jouvet (il vescovo), Jean-Louis Barrault (William Kramps), Jean-Pierre Aumont (Billy), Nadine Vogel (Eva), Alcover, René Génin, Henri Guisol, Sinoel, Annie Cariel (la moglie del vescovo), Marcel Duhamel, Agnès Capri, Jeanne Lory - **p.**: Corniglion-Molinier - **o.**: Francia, ottobre 1937 - **d.**: Pathé-Cinéma.

Elephant Boy — r.: Robert Flaherty, Zoltan Korda - **ar.**: David Flaherty - **s.**: basato sul romanzo « Toomai of the Elephants » di Rudyard Kipling - **sc.**: John Collier in collaborazione con Akos Tolnay, Marcia De Silva - **f.**: Osmond Borradaile - **scg.**: (anonima) - **mo.**: Charles Crichton - **sv.mo.**: William Hornbeck - **m.**: John Greenwood - **int.**: Sabu (Toomai of the Elephants), W.E. Holloway (suo padre), Walter Hudd (Petersen), Allan Jeayes (Machua Appa), Bruce Gordon (Rham Lahl), D.J. Williams (il cacciatore), Hyde White (il commissario) - **p.**: Alexander Korda per London Film Production - **o.**: Gran Bretagna, gennaio 1937 - **d.**: London Film Production.

Ewiger Wald — r.: Hanns Springer - **s., sc.**: Albert Graf von Pestalozza, Carl Maria Holzapfel - **da.**: Rolf von Sonjewski-Jamrowski - **dizione del commento:** Günther Hadank, Heinz Herkommer, Paul Klinger, Lothar Körner, Kurt Wieschala - **f.**: Sepp Allgeier, Werner Bohne, Otto Ewald, Wolf Hart, Ernst Kunstmann, Guido Seeber, Wilhelm Siem, Heinrich Weidemann, Adolf-Otto Weitzenberg, Bernhard Wentzel - **mo.**: (anonimo) - **m.**: Wolfgang Zeller - canto: solista Wilhelm Strienz - coro: Waldo Favre, Berliner Solistenvereinigung, Lehrergesangverein Berlin - **int.**: Aribert Mog e « uomini e donne di Germania » - **p.**: Albert Graf von Pestalozza per Lex Film - **o.**: Germania, agosto 1936 - **d.**: Carl Cürten Film .

General Died at Dawn, The — r.: Lewis Milestone - **s.**: basato sul romanzo di Charles G. Booth - **sc.**: Clifford Odets - **f.**: Victor Milner - **scg.**: Hans Dreier, Ernst Fegte - **mo.**: Eda Warren - **m.**: Werner Janssen - **int.**: Gary Cooper (O' Hara), Madeleine Carrol (Judy Perrie), Akim Tamiroff (il generale Yang), Porter Hall (Peter Perrie), William Frawley (Brighton), Philip Ahn (Oxford), Lee Tung Foo, Leonid Kinskey, Val Duran, Willie Fung, Hans Furberg, Sarah Edwards, Paul Harvey, Spencer Chan, Harry Yip, Swan Yee, Kung Tong, Frank Young, C. Odets, L. Milestone - **p.**: William Le Baron per Paramount Pictures Inc. - **o.**: Stati Uniti, settembre 1936 - **d.**: Paramount Pictures Inc.

Golem, Le — r.: Julien Duvivier - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Gustav Meyrink - **sc.**: J. Duvivier, André-Paul Antoine - **d.**: A.-P. Antoine - **f.**: Václav Vich, Jan Stallich - **scg.**: André Andreïew, Stepán Kopecký - **mo.**: Jírí Slavicek - **m.**: Joseph Kumeck - **int.**: Harry Baur (Rodolfo II), Germaine Aussey (la contessa Strada), Jany Holt (Rachel), Tania Holt (M.me Benoit), Roger Karl (Lang), Charles Dorat (Jacob), Ferdinand Hart (il Golem), Roger Duchesne (Trignac), Gaston Jacquet (Bedrich), Raymond Aimos (Toussaint), Marcel Dalio, Robert Ozanne - **dp.**: Josef Steinf - **p.**: A.B. Films (Barrandov) - **o.**: Francia, 1936.

Grande appello, Il — r.: Mario Camerini - **ar.**: Libero Solaroli - **s.**: M. Camerini - **sc.**: Mario Soldati, L. Solaroli - **f.**: Massimo Terzano - **scg:** Gino Franzi - **mo.**: (anonimo) - **m.**: Annibale Bizzelli - **int.**: Camillo Pilotto (Giovanni Bertani), Lina D'Acosta, Roberto Villa (Enrico Bertani), Pietro Valdès, Alfredo Poggi, Guglielmo Sinaz, Nino Marchetti, Angelo Pellicciori - **dp.**: Roberto Dandi - **p.**: Artisti Associati - **o.**: Italia, agosto 1936 - **d.**: Artisti Associati.

Great Ziegfeld, The — r.: Robert Z. Leonard - **s., sc.**: William Anthony McGuire - **f.**: Oliver T. Marsh, George Folsey, Ray June - **c.**: Adrian - **cor.**: Seymour Felix - **mo.**: William S. Gray - **m.**: Arthur Lange - **ca.**: Harald Adamson, Walter Donaldson - **arrang.**: Frank Skinner - **int.**: William Powell (Florenz Ziegfeld), Myrna Loy (Billie Burke), Luise Rainer (Anna Held), Virginia Bruce, Reginald Owen, Frank Morgan, Ray Bolger, Fanny Brice (Fanny Brice), Ernest Cossart, Nat Pendleton, Gilda Gray, William Demarest, Raymond Walburn, Herman Bing - **p.**: Hunt Stromberg per M.G.M. - **o.**: Stati Uniti, aprile 1936 - **d.**: M.G.M.

Habanera, La — **r.**: Detlef Sierck [Douglas Sirk] - **s., sc.**: Gerhart Menzel - **f.**: Franz Weihmayr - **scg.**: Anton Weber, Ernst Albrecht - **mo.**: (anonimo) - **m.**: Lothar Brühne - **ca.**: D. Sierck [D. Sirk] - **int.**: Zarah Leander (Astrée Sternhjelm), Ferdinand Marian (don Pedro de Avila), Karl Martell (dott. Sven Nagel), Boris Alekin (dott. Luis Gomez), Julia Serda (Ana Sternhjielm), Paul Bildt (dott. Pardway), Carl Kuhlmann, Erdwin Jurgensen (Shumann), Rosita Alcarez (la danzatrice), Lisa Hellwig (la bambinaia), Michael Schulz-Dornburg (il piccolo Juan), Werner Finck, Karl Hannemann, Roma Bahn, Franz Arzdorf, Geza von Foldessy, Gunther Ballier, Bob Bauer, Harry Hardt, Hans Kettler - **p.**: Bruno Duday per UFA - **o.**: Germania, dicembre 1937 - **d.**: UFA.

Habit vert, L' — **r.**: Roger Richebé - **s.**: basato sulla commedia omonima di Flers e Caillavet - **sc.**: Louis Verneuil - **f.**: Jean Isnard - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **mo.**: (anonimo) - **m.**: Marcel Lattès - **int.**: Elvire Popesco (la duchessa di Maulévrier), André Lefaur (il duca di Maulévrier), Jules Berry (Parmeline), Victor Boucher (il conte di Latour-Latour), Meg Lemonnier (Brigitte), Lucette Desmoulins (Arlette), Pierre Larquey (Pinchet), Palau (barone Bénin), Abel Tarride (il presidente della repubblica), Bernard Blier (il valletto), George Morton (il generale), Charles Lamy (il decano) - **dp.**: Pierre Schwab - **p.**: Paris-Cinéma - **o.**: Francia, 1937 - **d.**: Generalcine.

Herrscher, Der — **r.**: Veit Harlan - **s.**: basato sul dramma « Vor Sonnenuntergang » di Gerhart Hauptmann - **sc.**: Thea von Harbou, Curt J. Braun - **f.**: Günther Anders, Werner Brandes - **scg.**: Robert Herlth - **mo.**: (anonimo) - **m.**: Wolfgang Zeller - **int.**: Emil Jannings (Mathias Clausen), Marianne Hoppe (Inken Peters), Harald Paulsen (Hanefeld), Hilde Körber (Bettina Clausen), Paul Wagner (Wolfgang Clausen), Maria Koppenhöfer (Paula Clausen), Hannes Stelze (E. Clausen), Kathe Haack (Ottilie Clausen), Herbert Hübner, Helene Fehdmer, Max Gülstorff, Theodor Loos, Paul Bildt, Walter Werner, Heinrich Schroth, Rudolf Klein-Rogge, Hans Stiebner, Peter Elsholtz, Ursula Kurtz, Heinz Wemper - **p.**: Tobis-Magna - **o.**: Germania, marzo 1937 - **dr.**: Syndikat-Film.

High Command, The — **r.**: Thorold Dickinson - **s.**: basato sul romanzo « The General Goes Too Far » di Lewis Robinson - **sc.**: Katherine Strueby - **d.**: Walter Meade, Val Valentine - **f.**: Otto Heller (interni), Jamer E. Rogers (esterni africani) - **scg.**: R. Holmes Paul - **mo.**: Sidney Cole - **m.**: Ernest Irving - **int.**: Lionel Atwill (Sir John Savage), Lucie Mannheim (Diane Cloam), James Mason (Heverell), Steve Geray (Martin Cloam), Wally Patch (Crawford), Leslie Perrins (Carson), Allan Jeayes (il governatore), Henry Hewitt (l'avvocato difensore), Archibald Batty, Michael Lambart (Lorne), Drusilla Wills, Kathleen Gibson (Belinda), Tom Gill, Philip Strange - **dp.**: Cecil Dixon - **p.**: Gordon Wellesley - **o.**: Gran Bretagna, aprile 1937 - **d.**: New Realm.

Jenny — **r.**: Marcel Carné - **coll. a.**: Jean Stelli - **s.**: basato sul romanzo « Prison de velours » di Pierre Rocher - **sc.**: Jacques Prévert, Jacques Constant - **d.**: J. Prévert - **f.**: Roger Hubert - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **mo.**: (anonimo) - **m.**: Joseph Kosma, Lionel Cazaux - **int.**: Françoise Rosay (Jenny), Albert Préjean (Lucien), Charles Vanel (Benoît), Jean-Louis Barrault (Dromadaire), Lisette Lanvin (Danielle), Roland Toutain (Xavier), Sylvia Bataille (Florence), Robert Le Vigan (albino), Margo Lion (M.me Vrack), René Génin, Roger Blin, Joseph Kosma, Enrico Glori, Marcel Mouloud i - **dp.**: Raymond Blondy - **p.**: RAC - **o.**: Francia, settembre 1936 - **d.**: RAC.

Knight Without Armour — **r.**: Jacques Feyder - **s.**: basato sul romanzo di James Hilton - **ad.**: Arthur Wimperis - **sc.**: Lajos Biro - **d.**: A. Wimperis - **f.**: Harry Stradling - **scg.**: Lazare Meerson - **c.**: Georges Benda - **mo.**: Francis Lyon - **sv. mo.**: William Hornbeck - **m.**: Miklos Rozsa - **int.**: Marlene Dietrich (Alexandra), Robert Donat (A.J. Fothergill), Irene Vanburgh (la duchessa), Herbert Lomas (Vladinoff), Austin Trevor (col. Adraxine), Basil Gill (Alexelstein), David Tree (Maronin), John Clements (Poushkoff), Frederick Culley (Stan field), Lawrence Hanray (Forrester), Doris Fordred (la domestica), Franklin Kelsey (Tomsky), Lawrence Baskcomb (il commissario), Hay Petrie (il capostazione), Miles Malieson (il commissario ubriaco), Allan Jeayes (il generale « bianco »), Lyn Harding (Bargee), Raymond Huntley (l'ufficiale « bianco ») - **dp.**: David B. Cunynghame - **p.**: Alexander Korda per London Film Productions - **o.**: Gran Bretagna, giugno 1937 - **d.**: London Film Productions.

It's Love Again — **r.:** Victor Saville - **s.:** Marion Dix, Lesser Samuels - **sc.:** M. Dix - **d. aggiunti:** Austin Melford - **f.:** Glen MacWilliams - **scg.:** Alfred Junge - **c.:** J. Strassner - **cor.:** Buddy Bradley - **mo.:** Al Barnes - **m.:** Louis Levy, Bretton Byrd - **ca.:** Sam Coslow, Harry Woods - **int.:** Jessie Matthews (Elaine), Robert Young (Peter), Sonnie Hale (Freddie), Ernest Milton (Raymond), Robb Wilton (Boys), Sara Allgood (Mrs. Hopkins), Warren Jenkins (Woolf), David Horne (Durland), Athene Seyler (Mrs. Durland), Glennis Lorimer (la dattilografa di Montague), Robert Hale (col. Egerton), Cyril Raymond (Montague) - **p.:** Gaumont British Picture Corp. - **o.:** Gran Bretagna, maggio 1936 - **d.:** Gaumont British Picture Corp.

Libeled Lady — **r.:** Jack Conway - **s.:** Wallace Sullivan - **sc.:** Maurice Watkins, Howard Emmett Rogers, George Oppenheimer - **f.:** Norbert Brodine - **scg.:** Cedric Gibbsons - **c.:** Dolly Tree - **mo.:** Frederick Y. Smith - **m.:** William Axt - **int.:** Jean Harlow (Gladys), William Powell (Bill Chandler), Myrna Loy (Connie), Spencer Tracy (Haggerty), Walter Connolly (Mr. Allenbury), Charley Grapewin (Mr. Bane), Cora Whiterspoon (Mrs. Burns-Norvell), E.E. Clive, Laura Beatty, Otto Yamoka, Charles Trowbridge, Spencer Charters, George Chandler, Greta Meyer, William Benedict, Hal K. Dawson, William Newell - **p.:** Lawrence Weingarten per M.G.M. - **o.:** Stati Uniti, ottobre 1936 - **dr.:** M.G.M.

Mademoiselle Docteur — **r.:** Georg Wilhelm Pabst - **ar.:** André Michel - **s.:** Yan Cube, Leo Birinsky, Hermann Mankiewicz - **ad.:** Georges Neveu, Jacques Natanson - **d.:** J. Natanson - **f.:** Eugène Schufftan, Paul Portier - **scg.:** Serge Piménoff, Robert Hubert - **mo.:** Mark Sorkin - **m.:** Arthur Honegger, C. Oberfeld - **int.:** Dita Parlo (M.lle Docteur), Pierre Blanchar (Condojan), Pierre Fresnay (cap. Carrère), Louis Jouvet (Simonis), Charles Dullin (Matthesius), Viviane Romance (Gaby), Roger Karl (col. Bourget), Georges Collin (magg. Jacquart), Ernest Ferny (cap. Louvier), Jean-Louis Barrault (il cliente pazzo), Gaston Modot (il proprietario del caffé-concerto), Robert Manuel, Jacques Henley (il console americano), Georges Péclet - **dp.:** Constantin Geftman - **p.:** Romain Pines-Films Trocadéro - **o.:** Francia, 1936.

Man Who Could Work Miracles, The — **r.:** Lothar Mendes - **s., sc., d.:** H.G. Wells - **f.:** Harold Rosson - **efs.:** Ned Mann - **scg.:** Vincent Korda - **mo.:** Philip Charlot - **sv. mo.:** William Hornbeck - **m.:** Michael Spolianski - **int.:** Roland Young (George McWhister Fotheringay), Ralph Richardson (col. Winstanley), Edward Chapman (magg. Grigsby), Ernest Thesiger (Maddig), Joan Gardner (Ada Price), Sophie Stewart (Maggie Hooper), Robert Cochran (Bill Stoker), Lady Tree (la governante di Grigsby), Lawrence Hapray (Mr. Banfylds), George Zucca (il maggiordomo del colonnello), Wally Lupino (il poliziotto Wingh), Joan Hickson (Effie), Wally Patch (Smithells), Mark Daly (Toddy Beanish), George Sanders (Indifference), Ivan Brandt (Player), Torin Thatcher (Observer) - **dp.:** David B. Cunynghame - **p.:** Alexander Korda per London Film Production - **o.:** Gran Bretagna, luglio 1936 - **d.:** British Lion Film Corporation.

Mariguana - El monstruo verde — **r.:** José Bohr - **s.:** Xavier Dávila - **sc.:** J. Bohr - **f.** (Bianco e nero): Alex Phillips - **scg.:** Jorge Fernández - **mo.:** J. Bohr - **m.:** Max Urban - **ca.:** « Los bigotes de don Juan » di J. Bohr - **so.:** B.J. Kroger - **int.:** José Bohr (Raul Devoto), Lupita Tovar (Itene Heredia), Barry Norton (Carlos), René Cardona (Antonio Pedroza), Angel T. Sala Dominguez), Alberto Marti (dottor Luis Devoto), Pilar Fernández (signora Devoto), Sara Garcia (Petra), Emilio Fernández (El Indio), Carlos Baz (El Sapo), Manuel Noriega (dottor Bueno), Carmelita Bohr (Rocio), Virginia Ramsey (Rosa de Oriente), Arturo Manrique Panseco (Juan Lee), Roberto Cantú o Billy Denegri (Nene), Clifford Carr (trafficante), Max Langler (custode), Consuelo Segarra (ammalata), David Valle Gonzales (poliziotto), Victor Junco - **p.:** Duquesa Olga, J. Bohr - **o.:** Messico, 1936 - **dr.:** 86'.

Mr. Deeds Goes To Town — **r.:** Frank Capra - **ar.:** D.D. Coleman - **s.:** basato su « Opera Hat » di Clarence Budington Kelland - **sc.:** Robert Riskin - **f.:** Joseph Walker - **scg.:** Stephen Goosson - **c.:** Samuel Lange - **mo.:** Gene Havlick - **m.:** (anonimo) - **int.:** Gary Cooper (Longfellow Deeds), Jean Arthur (Babe Bennett), George Bancroft (MacWade), Lionel Stander (Cornelius Cobb), Douglass Dumbrille (John Cedar), Raymond Walburn (Walter), Margaret Matze-

nauer (Madame Pomponi), H.B. Warner (il giudice Walker), Warren Hymer (la guardia del corpo), Muriel Evans (Theresa), Ruth Donnelly (Mabel Dawson), Spencer Charters (Mal), Emma Dun (Mrs. Meredith), Wyrley Birch (lo psichiatra), Arthur Hont (Budington), Stanly Andrews (James Cedar), Pierre Watkin (Arthur Cedar), John Wray (l'agricoltore), Christian Rub (Swenson), Jameson Thomas (Mr. Semple), Mayo Methot (Mrs. Semple), Margaret Seddon (Jane Faulkner), Margaret McWade (Amy Faulkner), Russel Hicks (dr. Malcolm), Gustav von Seyffertitz (Dr. Frazier), Edward Le Saint (Dr. Fosdick) - **p.**: F. Capra per Columbia Pictures - **o.**: Stati Uniti, aprile 1936 - **d.**: Near East Films Italiana.

Modern Times — **r.**: Charlie Chaplin - **ar.**: Carter De Haven, Henry Bergman - **s., sc.**: Ch. Chaplin - **f.**: Rollie H. Totheroh, Ira Morgan - **scg.**: Charles D. Hull, J. Russel Spencer - **mo., m.**: Ch. Chaplin - **int.**: Ch. Chaplin (l'operaio), Paulette Goddard (la monella), H. Bergman (il proprietario del night), Chester Conklin (il meccanico), Allan Garcia (l'industriale), Stanley Sanford (un operaio), Hank Mann (un operaio), Louis Natheaux (il drogato), Lloyd Ingraham (il direttore del carcere), Wilfred Lucas, Heinie Conklin, Edward Kimball, John Rand, Murdock McQuarric, Richard Alexander, Mira McKinney, Walter James, Cecil Reynolds - **dp.**: Alfred Reeves - **p.**: United Artists - **o.**: Stati Uniti, febbraio 1936 - **d.**: United Artists.

Oh, Mr. Porter! — **r.**: Marcel Varnel - **s.**: Frank Launder - **sc.**: J.O.C. Orton, Val Guest, Marriott Edgar - **f.**: Arthur Crabtree - **scg.**: Vetchinsky - **mo.**: R.E. Dearing - **m.**: (anonimo) - **int.**: Will Hay (William Porter), Moore Marriott (Jeremiah Harbottle), Graham Moffatt (Albert), Sebastian Smith (Mr. Trimbletow), Agnes Louchlam (Mrs. Trimbletow), Percy Walsh (il sovrintendente), Dennis Wyndham (Grogan), Dave O'Toole (il postino) - **p.**: Edward Black per Gainsborough Pict.-Gaumont British Pictures Corp. - **o.**: Gran Bretagna, ottobre 1937 - **d.**: General Film Distributors.

Ora Ponciano! — **r.**: Gabriele Soria - **asr.**: Robert Gavaldón - **s.**: Pepe Ortiz - **sc.**: P. Ortiz, Elvira de la Mora - **d.**: Gonzales Pastor - **f.** (Bianco e nero): Alex Phillips - **scg.**: Fernando A. Rivero - **c.**: La Abeya, Paquita - **mo.**: José Noriega - **m.**: Lorenzo Barcelata - **arm.**: Manuel Esperon - **ca.**: « Toro Poquito », « La vaquilla colorada », « Coplas a Ponciano », « Vuela palomita », Tú ya no soplas », « Cancion del ayer », « Nostalgia - **so.**: B.J. Kroger - **int.**: Jesús Solórzano (Ponciano), Consuelo Frank (Rosario), Leopoldo Ortin (Juanón), Carlos López Chaflán (Lolo), Mercedes Azcárate (Mercedes), Carlos Villariás don Martinez del Arco), Maruja Gomez (Maruja), Maria Calvo (Tía Pilar), Elvira Azcaráte (Rosario bambina), Pepito del Río (Ponciano bambino), Lorenzo Barcelata (Lorenzo), Consuelo Segarra (Chonita), Chucho Martínez Gil, Juanito Azcárate, Victor Vigiola Torquito, Ernesto Cortázar, Angel Carrasco El Curro, José Barranco Andaluz, Trío Tariácuri - **p.**: Producción Soria, Gabriel Soria - **o.**: Messico, 1936 - **di.**: Columbia Pictures - **dr.**: 101'.

Pensaci Giacomino! — **r.**: Gennaro Righelli - **ar.**: Mariano Cafiero - **s.**: basato sulla commedia omonima di Luigi Pirandello - **sc.**: Guglielmo Giannini - **f.**: Carlo Montuori - **scg.**: Mario Rappini - **mo.**: Fernando Tropea - **m.**: Ezio Carabella - **ca.**: C.A. Bixio - **int.**: Angelo Musco (prof. Agostino Toti), Dria Paola (Lillina), Amelia Chellini (Marianna), Maria Bragaglia, Elio Steiner (Giacomino), Salvatore Costa, Olinto Cristina, Oreste Fares, Vandina Guglielmi - **dp.**: Giuseppe Sylos - **p.**: Capitani - **o.**: Italia, dicembre 1936 - **d.**: Capitani Film-Consorzio ICAR.

Plainsman, The — **r.**: Cecil B. De Mille - **r. 2ª unità:** Arthur Rosson - **ar.**: Richard Harlan - **s.**: basato su « Wild Bill Kickok » di Frank J. Wilstach e su « The Prince of Pistoleers » di Courtney Ryley Cooper, Grover Jones - **ad.**: Jeanie MacPherson - **sc.**: Waldemar Young, Harold Lamb, Lynn Riggs - **f.**: Victor Milner, George Robinson - **scg.**: Hans Dreier, Roland Anderson - **c.**: Natalie Visart, Dwight Franklin, Joe de Yong - **mo.**: Anne Bauchens - **m.**: George Antheil - **int.**: Gary Cooper (Wild Bill Hickok), Jean Arthur (Calamity Jane), James Ellison (Buffalo Bill Cody), Charles Bickford (John Latimer), Porter Hall (Jack McCall), Helen Burgess (Louisa Cody), John Miljan (gen. Custer), Victor Varconi (Painted Horse), Paul Harvey (capo Yellow Hand), Frank McGlynn sr. (Abraham Lincoln), Granville Bates (Van Ellyn), Purnell Pratt

(cap. Wood), Pat Moriarty (serg. McGinnis), Charles Judels (Tony, barbiere), Anthony Quinn (la sentinella indiana), George Mac Quarrie (gen. Merritt), George « Gabby » Hayes (Breezy), Fuzzy Knight (Dave) - **p.:** C.B. De Mille per Paramount - **o.:** Stati Uniti, gennaio 1937 - **d.:** Paramount.

Rembrandt — r.: Alexander Korda - **s.:** basato sul dramma di Carl Zuckmayer - **sc.:** June Head - **f.:** Georges Perinal - **efs.:** Ned Mann - **scg.:** Vincent Korda - **c.:** John Armstrong - **mo.:** Francis Lyon - **sv. mo.:** William Hornbeck - **m.:** Geoffrey Toye - **int.:** Charles Laughton (Rembrandt), Gertrude Lawrence (Geertje), Elsa Lanchester (Hendrickje), Edward Chapman (Fabrizius), Walter Hudd (Banning Cock), Roger Livesey (il mendicante Saul), John Bryning (Titus), Sam Livesey (il banditore d'asta), Herbert Lomas (il padre di Rembrandt), Allan Jeayes (Tulp), John Clements (Flinck), Raymond Hurtley (Ludwick), Abraham Sofaer (Menasseh), Lawrence Hanray (Heertsbeeke), Austin Trevor (il marchese), Henry Hewitt (Jan Six), Gertrude Musgrave (la ragazza della taverna), Richard Gofe (Titus bambino), Basil Gill (il fratello di Rembrandt), Barry Livesey (il contadinello), James Carney (un altro contadinello), Jack Livesey (il viaggiatore), John Turnbull (il ministro), Edmund Willard (Van Zeeland) - **dp.:** David B. Cunynghame - **p.:** Alexander Korda per London Film Production - **o.:** Gran Bretagna, novembre 1936 - **d.:** London Film Production.

Romeo and Juliet — r.: George Cukor - **s.:** basato sul dramma omonimo di William Shakespeare - **sc.:** Talbot Jennings - **f.:** William Daniels - **scg.:** Cedric Gibbons, Oliver Messel - **c.:** Adrian, O. Messel - **cor.:** Agnes De Mille - **mo.:** Margaret Booth - **m.:** Herbert Stothart - **int.:** Leslie Howard (Romeo), Norma Shearer (Juliet), John Barrymore (Mercutio), Edna May Oliver (la nutrice), Basil Rathbone (Tybalt), C. Aubrey Smith (Capuleti), Andy Devine (Peter), Ralph Forbes (Paris), Reginald Denny (Benvolio), Henry Kolker, Conway Tearle, Robert Warwick, Violet Keuble-Cooper - **p.:** Irving G. Thalberg per M.G.M. - **o.:** Stati Uniti, aprile 1937 - **d.:** M.G.M.

San Francisco — r.: W.S. Van Dyke - **ar.:** Joseph Newman - **s.:** Robert Hopkins - **sc.:** Anita Loos - **f.:** Oliver T. Marsh - **scg.:** Cedric Gibbons - **c.:** Adrian - **mo.:** Tom Held - **m.:** Edward Ward - **ca.:** Gus Kahn, Bronislau Kaper, W. Jurmann, Nacio Brown, Arthur Freed - **int.:** Clark Gable (Blackie Norton), Jeannette MacDonald (Bary Blake), Spencer Tracy (Mullin), Jack Holt (Jack Burley), Jessie Ralph (Mrs. Burley), Ted Healy (Mat), Shirley Ross (Trixie), Margaret Irving (Della Bailey), Harold Huber (Babe), Al Shean (il professore), William Ricciardi (sig. Baldini), Kenneth Harlan (Chick), Roger Imhof (Alaska), Charles Judells (Tony), Russell Simpson (Red Kelly), Bert Roach (Freddie Duane), Warren B. Hymer (Hazeltine), Edgar Kennedy (lo sceriffo) - **dp.:** John Emerson, Bernard H. Hyman - **p.:** W.S. Van Dyke - **o.:** Stati Uniti, giugno 1936 - **d.:** M.G.M.

Scipione l'africano — r.: Carmine Gallone - **ar.:** Giorgio Ferroni, Giorgio Mannini, Romolo Marcellini - **s., sc.:** Camillo Mariani dell'Anguillara, Sebastiano A. Luciani - **f.:** Ubaldo Arata, Anchise Brizzi - **scg., c.:** Pietro Aschieri - **mo.:** Osvaldo Hafenrichter - **m.:** Ildebrando Pizzetti - **int.:** Annibale Ninchi (Scipione), Camillo Pilotto (Annibale), Fosco Giachetti (Massinissa), Isa Miranda (Velia), Francesca Braggiotti (Sofonisba), Guglielmo Barnabò (Furio), Memo Benassi (Catone), Piero Carnabuci (reduce romano), Franco Coop (Mezio), Ciro Galvani (Fabio Massimo), Marcello Giorda (Siface), Carlo Lombardi (Lucio), Carlo Ninchi (Lelio), Clara Padoa (la schiava), Lamberto Picasso (Asdrubale), Marcello Spada (Arunte), Raimondo Van Riel (Meharbale), Gino Viotti (il mercante) - **dp.:** Federico Curioni - **p.:** Consorzio Scipione-ENIC - **o.:** Italia, agosto 1937 - **d.:** ENIC.

Secret Agent, The — r.: Alfred Hitchcock - **s.:** basato sul dramma di Campbell Dixon e sul romanzo « Ashenden » di W. Somerset Maugham - **sc.:** Charles Bennett - **d.:** Ian Hay - **Continuity:** Alma Reville - **d. aggiunti:** Jesse Lasky, jr. - **f.:** Bernard Knowles - **scg.:** Otto Werndorff - **c.:** J. Strassner - **mo.:** Charles Frend - **m.:** (anonimo) - **int.:** John Gielgud (Ashenden), Peter Lorre (il generale), Madeleine Carroll (Elsa), Robert Young (Marvyn), Percy Marmont (Caypor), Florence Kahn (Mrs. Carver), Charles Carson (« R »), Lilli Palmer (Lilli) - **p.:** Gaumont British Picture Corp. - **o.:** Gran Bretagna, maggio 1936 - **d.:** Gaumont British Picture Corp.

Squadrone bianco — **r.**: Augusto Genina - **ar.**: Gino Valori - **s.**: basato sul romanzo « L'escadron blanc » di Joseph Peyré - **sc.**: (anonima, ma J. Peyré, A. Genina) - **f.**: Anchise Brizzi, Massimo Terzano - **sc.**: (anonima, ma Guido Fiorini) - **mo.**: (anonimo, ma Fernando Tropea) - **m.**: Antonio Veretti - **int.**: Fulvia Lanzi (Cristina), Francesca Dalpe (Cristina), Fosco Giachetti (cap. Santelia), Antonio Centa (ten. Ludovici), Guido Celano (ten. Fabrizi), Olinto Cristina (cap. Donati), Cesare Polacco (El Fennek), Mohamed ben Mabruk (Belkeir), Loris Gizzi, Nino Marchetti, Giorgio Covi, Olga Pescatori, Donatella Gemmò - **dp.**: Eugenio Fontana - **p.**: Roma Film - **o.**: Italia, agosto 1936 - d.: ENIC.

Suprema ley — **r.**: Rafael E. Portas - **s.**: basato su un romanzo di Federico Gamboa - **sc.**: R.E. Portas - **f.** (Bianco e nero): Alex Phillips - **scg.**: Carlos Toussaint - **mo.**: Max Urban - **so.**: José B. Carles - **int.**: Andrés Soler (Julio), Gloria Morel (Clotilde), Aurora Cortés (Carmen), Jorge Vélez (dottor Alfredo), Antonio Liceaga (Carlitos), Manuel Noriega don Eustaquio), Carlos Villatoro (dottore), Maria Luisa Mora (prostituta), José Eduardo Pérez (Alberto), Joaquín Coss (don Agustín), Miguel Wimer (giudice), Pepe Martinez (Benigno), Paco Martinez (impiegato), Consuelo Segarra Carlota) - **p.**: Producciones Artisticas, S.A. - **o.**: Messico, 1936 - **dr.**: 78'.

Tendre ennemie, La — **r.**: Max Ophüls - **ar.**: Ralph Baum - **s.**: basato sulla commedia « L'ennemie » di André-Paul Antoine - **sc.**: Curt Alexander, M. Ophüls - **d.**: A.-P. Antoine - **f.**: Eugène Schufftan, René Colas - **scg.**: Jacques Gotko - **mo.**: Pierre de Hérain - **m.**: Albert Wolff - **int.**: Simone Berriau (Annette Dupont), Catherine Fonteney (sua madre), Georges Vitray (suo marito), Jacqueline Daix (sua figlia), Maurice Devienne (il fidanzato), Marc Valbel (Rodrigo, il domatore), Lucien Nat (il marinaio), Pierre Finaly (zio Émile), Germaine Reuver (zia Jette), Laura Diana (la ragazza di Chez Maxim's), Camille Bert (dott. Desmoulinsfi), Roger Legris (il « saint-cyrien »), Janine Darcey (la cugina) - **p.**: Paul Bentata per Eden-Productions - **o.**: Francia, novembre 1936 - **d.**: SELF.

Theodora Goes Wild — **r.**: Richard Boleslawski - **s.**: Mary McCarthy - **sc.**: Sidney Buchman - **f.**: Joseph Walker - **scg.**: (anonima) - **mo.**: Otto Meyer - **m.**: (anonima) - **int.**: Irene Dunne (Theodora), Melvyn Douglas, Thomas Mitchell, Spring Byington, Thurston Hall, Elizabeth Risdon, Margaret McWade, Nana Bryant, Henry Kolker, Leona Maricle, Robert Greig, Frederick Burton - **p.**: Columbia Pictures Corp. - **o.**: Stati Uniti, novembre 1936.

These Three — **r.**: William Wyler - **ar.**: Walter Mayo - **s.**: basato sul dramma « The Children's Hour » di Lillian Hellman - **sc.**: L. Hellman - **f.**: Gregg Toland - **scg.**: Richard Day - **c.**: Omar Kiam - **mo.**: Daniel Mandell - **m.**: (anonima) - **int.**: Miriam Hopkins (Martha Dobier), Merle Oberon (Karen Wright), Joel McCrea (Joseph Cardin), Catherine Doucet (Mrs. Mortar), Alma Kruger (Mrs. Tilford), Bonita Granville (Mary Tilford), Marcia Mae Jones (Rosalie), Carmencita Johnson (Evelyn), Margaret Hamilton (Agatha), Marie Louise Cooper (Helen Burton), Walter Brennan (il tassista) - **p.**: Samuel Goldwyn per S. Goldwyn Inc. **o.**: Stati Uniti, aprile 1936 - **d.**: Artisti Associati.

Things To Come — **r.**: William Cameron Menzies - **s., sc.**: H.G. Wells - **f.**: Georges Perinal - **es.**: Ned Mann - **efs.**: Edward Cohen - **scg.**: Vincent Korda - **c.**: John Armstrong, Rene Hubert, the Marchioness of Queensberry - **mo.**: Charles Crichton, Francis Lyon - **sv.mo.**: William Hornbeck - **m.**: Arthur Bliss - **int.**: Raymond Massey (John Cabal, Oswald Cabal), Edward Chapman (Pippa Passworthy, Raymond Passworthy), Ralph Richardson (il Capo), Marguerite Scott (Roxana, Rowena), Cedric Hardwicke (Theotocopulos), Maurice Braddell (dott. Harding), Sophie Stewart (Mrs. Cabal), Derrick de Marney (Richard Gordon), Ann Todd (Mary Gordon), Pearl Argyle (Catherine Cabal), Kenneth Villiers (Maurice Passworthy), Ivan Brandt (Norden Mitani), Anne McLaren (la bambina), Patricia Hilliard (Janet Gordon), Charles Garson (il bisnonno) - **dp.**: David B. Cunynghame - **p.**: Alexander Korda per London Film Production - **o.**: Gran Bretagna, febbraio 1936.

Tredici uomini e un cannone — **r., s., sc.**: Giovacchino Forzano - **f.**: Mario Albertelli - **scg.**: Boris Bilinsky - **mo.**: Mario Bonotti - **m.**: il film ne è privo - **int.**: Fosco Giachetti, Filippo Scelzo, Egisto Olivieri, Carlo Duse, Carlo Romano, Ma-

rio Steni, Enrico Marroni, Piero Pastore, Fernando De' Crucciati, Edoardo Toniolo, Silvio Bagolini, Giuseppe Addobbati, Faliero Gasparri (i tredici), Carlo Tamberlani (la sentinella), Ernesto Sabbatini (il generale), Leo Chiostri (un altro generale), Pietro Scharoff, Ugo Ceseri, Alfredo Menichelli, Eugenio Cappabianca, Vasco Brambilla (i russi) - **dp.**: Giacomo Forzano - **p.**: Pisorno - **o.**: Italia, settembre 1936 - **d.**: SIAE.

Und Du, mein Schatz, fährst mit — **r.**: Georg Jacoby - **s., sc.**: B.E. Lüthge, Philipp Lothar Mayring - **f.**: Herbert Körner - **scg.**: (anonima) - **mo.**: (anonimo) - **m.**: Franz Doelle - **int.**: Marika Rökk, Hans Söhnker, Alfred Abel, Paul Hoffmann, Friedl Haerlin, Leopoldine Konstantin, Oskar Sima, Genia Nikolajewa, Erich Kastin, Ernst Waldow, Kurt Seifert, Julius E. Herrmann, Evi Eva, Valy Arnheim, Elfriede Jerra, Eduard Bornträger, Jac Diehl, Fred Groebel, Hellmuth Passarge, Hermann Mayer-Falokow - **p.**: UFA - **o.**: Germania, gennaio 1937 - **d.**: UFA.

Vámos con Pancho Villa — **r.**: Fernando de Fuentes - **f.**: Jack Draper, Gabriel Figueroa - **int.**: Antonio R. Frausto, Domingo Soler - **p.**: Clasa - **o.**: Messico, 1935.

Vie est à nous, La — **r.**: Jean Renoir - **coll. r.**: André Zwoboda, Jean-Paul Le Chanois e altri - **ar.**: Jacques Becker, Marc Maurette, Henri Cartier-Bresson, Maurice Lime, Jacques B. Brunius, Pierre Unik - **s., sc.**: J. Renoir, Paul Vaillant-Couturier, J.-P. Le Chanois, A. Swoboda e altri - **f.**: Louis Page, Jean Isnard, Jean-Serge Bourgoin, Jean Dourinou, Claude Renoir, Nicolas Hayer - **scg.**: (anonima) - **mo.**: (anonimo) - **m.**: canti del Fronte Popolare, interpretati da La chorale de Paris e altri - **int.**: Jean Dasté (l'insegnante), Jacques B. Brunius (il presidente del consiglio d'amministrazione), Pierre Unik (il segretario di Marcel Cachin), Max Dalban (Brochard), Madeleine Sologne (un'operaia), Charles Blavette (Tonin), Jean Renoir (il gestore del bistrot), Roger Blin (un metalmeccanico), Georges Spanelly (il direttore dell'officina), Henry Pons (M. Lecocq), Gabrielle Fontan (Mme Lecocq), Gaston Modot (Philippe, loro nipote), Julien Bertheau (René, ingegnere), Nadia Sibirskaïa (Ninette, sua compagna), Marcel Duhamel (Moutet), Jacques Becker (uno scioperante), Jean-Paul Le Chanois (Petit Louis), Marcel Cachin, André Marty, Paul Vaillant-Couturier, Renaud Jean, Martha Desrumeaux, Marcel Gitton, Jacques Duclos (se stessi) e altri - **p.**: Société de Diffusion de Propagande par le film et par la presse [organo del Partito Comunista Francese] - **o.**: Francia, 1936 - **d.**: Cinémas Associés (1969).

Weisse Sklaven — **r.**: Karl Anton - **s.**: Charlie Roellinghoff - **sc.**: K. Anton, Felix von Eckardt, Arthur Pohl - **f.**: Herberth Körner - **scg.**: (anonima) - **mo.**: (anonimo) - **m.**: Peter Kreuder, Friederich Schröder - **int.**: Camilla Horn, Agnes Straub, Werner Hinz, Karl John, Theodor Loos, Fritz Kampers, Herbert Spalke, Alexander Engel, Willi Schur, Werner Pledath, Hans Stiebner, Albert Florath, Hans Kettler, Wilhelm Paul Krüger, Karl Meixner, Tatjana Sais, Gabriele Hoffmann-Rotter, Arthur Reinhardt, Emil Ludwig, Rio Nobile - **p.**: Lloyd-Film - **o.**: Germania, gennaio 1937 - **d.**: Europa-Film.

COME IVENS HA CAPITO LA CINA

Callisto Cosulich

« Questa espressione, molto forte, ci obbliga a considerare non solo una tecnica, che può essere facilmente utilizzata per dire delle menzogne, ma anche gli aspetti artistici e morali della nostra arte e a discuterli. Le altre definizioni proposte — 'Cinema diretto', 'Cinema-sincerità', 'Cinema spontaneo', 'Cinema d'informazione' — sono piú modeste, ma meno esigenti. Mentre 'Cinema-verità' ci obbliga a dire *veramente* la verità e può divenire una parola d'ordine nei periodi in cui non è sempre facile dire la verità.

« Ma allora si pongono le questioni: quale verità? Vista da chi? Espressa da chi? Si tratterà di tutta la verità? O soltanto di una parte? E quale parte? E, infine, a servizio di chi andrà questa verità?

« Con Vertov e Flaherty, discussioni e progetti giravano quasi sempre intorno a questi quesiti: quale dev'essere l'espressione artistica della verità? La verità della vita dinanzi alle camere? La verità espressione di noi stessi?

« E' nel documentario che il confronto della verità con la vita quotidiana, che il problema dell'espressione o, più esattamente, della ricerca della verità, sono stati piú evidenti. Oggi le nuove cineprese stanno sulle spalle degli operatori come nel Medio Evo i falchi stavano sulle spalle dei cacciatori. La partecipazione attiva della camera è divenuta una possibilità concreta. Ma con la possibilità di una osservazione rapida si corre il rischio di restare alla superficie della verità, di accarezzarla, anziché penetrarla, d'accontentarsi di mostrarla senza forza effettiva, audacia, potenza creatrice.

« Mentre importa, dal primo momento, cercare intensamente la verità, per esprimerla attraverso una documentazione elaborata e un'analisi intelligente. Sincerità, onestà, convinzione sono indispensabili per investirci delle nostre responsabilità verso il pubblico, per non abbandonare la strada della verità. Un'altra trappola sarebbe quella di fermarsi a una concezione statica, di non rendersi conto che gli aspetti della verità cambiano, se si seguono attivamente eventi e persone. E poi, al montaggio, la

verità corre altri gravi rischi, poiché in quella circostanza è facile mentire, consciamente o inconsciamente ».

« Ciascun cineasta, o gruppo di cineasti, che voglia fare dei film militanti, deve definire bene la sua posizione politica. A ciascuno si pongono le questioni fondamentali: per chi fare dei film? In vista di quali risultati? Come e con quali mezzi?
« Bisogna anzitutto essere un militante tout court, anche senza camera, quotidianamente impegnato nella lotta politica. Poi cercare, scoprire, decidere dove mettere in funzione la camera. Un occhio vede la realtà attraverso il visore, mentre l'altro resta aperto su tutto quello che accade intorno alla piccola immagine racchiusa nel quadro dell'obiettivo. Un terzo occhio, se cosí si può dire, deve essere rivolto al futuro. Se la camera è l'arma del cineasta militante, bisogna infine sapere che, in certi paesi, in certi periodi, in certe circostanze, la lotta per la liberazione dei popoli e la rivoluzione socialista esigono un'altra arma: il fucile.
« I cineasti militanti devono applicare metodi di lavoro autenticamente dialettici lungo tutto il processo di produzione dei loro film: concepimento, riprese, montaggio. Molti di essi seguono attivamente i film anche nel corso della loro diffusione. Cosí li vedono funzionare attraverso gli schermi sugli spettatori cui sono destinati. E ne traggono utili lezioni per il lavoro futuro.
« In tal modo gli autori divengono doppiamente responsabili: verso il pubblico e verso coloro che appaiono nei film. All'atto pratico ciò significa stabilire una confidenza mutua e completa con queste persone, basata sulla comprensione della loro vita, del loro lavoro, della loro lotta quotidiana. E presuppone evidentemente la necessità di partecipazione a tale lotta, a tutte le sue difficoltà, di condividerne ogni sentimento, individuale e collettivo ».

Le dodici ore di cinema sulla Cina, montate da Joris Ivens e Marceline Loridan, sulla base del materiale da essi stessi girato con la collaborazione di uno sconosciuto (per noi) cineasta cinese, di nome Li Tse-Hsiang, rappresentano anzitutto il ritorno in primo piano d'un autore che negli ultimi anni avevamo rimosso dalle nostre inquietudini quotidiane e catalogato tra i miti. Un ritorno che ce lo riporta sulla terra e, nel contempo, ci libera dalle nostre inquietudini. Quali inquietudini? Che Ivens fosse il commesso viaggiatore delle rivoluzioni, vere o finte che fossero, il megafono di tutti i conformismi della sinistra internazionale, il generale di battaglie che di fatto erano state combattute dai suoi gregari (come avrebbero testimoniato i numerosi film da lui sovrintesi e diretti da schiere di altri e non ignoti registi); che la sua vena piú autentica fosse, invece, il documentario poetico, cui egli di quando in quando ritornava con una puntualità che rasentava quasi la civetteria, alternando la *Pioggia* di Amsterdam con gli

scioperi minerari del *Borinage*, la Senna degli innamorati e di Prévert con i fiumi di Brecht, specchio della condizione umana dei lavoratori, le tempeste di fuoco provocate dal napalm tra *Il cielo e la terra* del Vietnam e quelle di solo vento, provocate dal *Mistral* in Provenza e in Costa Azzurra. A tali impressioni, come non aggiungere, infine, le conseguenze del XX Congresso del PCUS, la caduta del mito staliniano che il cineasta aveva contribuito a consolidare attraverso i ditirambi in onore degli "eroi" delle "Democrazie Popolari", guidate dai vari Gottwald, Bierut, Ghiorghiev (con improvvisa esclusione del "traditore" Tito, che secondo il Cominform aveva istaurato in Jugoslavia un regime "di tipo turco"), dei congressisti del Consiglio Mondiale della Pace a Varsavia, dei ragazzi del Festival Mondiale della Gioventú a Berlino, dei ciclisti della *Corsa della pace: Varsavia-Berlino-Praga?*
In realtà, cosí com'è facile costruire miti, è altrettanto agevole e ingiusto schematizzare, ragionare col senno di poi, ignorare il drammatico travaglio delle sinistre e dei suoi militanti dall'Ottobre in poi. In questo quadro va vista la militanza del cineasta Ivens, del quale non a caso abbiamo riportato due dichiarazioni che ci sembrano essenziali per sottolineare la sua intima coerenza, pagata spesso di persona: di un cineasta che avrebbe potuto diventare via via il despota del cinema olandese, il cocco del radicalismo statunitense (persino la Garbo avrebbe accettato di uscire dal suo ritiro e di lavorare con lui), il portavoce fisso di Stalin, di Ulbricht e, addirittura, del nostro Mattei e che, invece, ha avuto il coraggio di rimettere sempre e tutto in discussione, troncando di volta in volta i rapporti con gli americani all'epoca di *Why We Fight?*, con gli olandesi per *Indonesia Calling*, con l'U.R.S.S. di Brezhnev al tendersi dei rapporti con la Cina.
Certo, il decennio che va dal 1955 al '65, cioè successivo al XX Congresso, è stato il piú contraddittorio della sua ricchissima biofilmografia, ma sfidiamo chiunque a pretendere che non dovesse essere cosí. I pur suggestivi cinepoemi sulla Senna, su Valparaiso, su Rotterdam e sul già citato *Mistral*, l'affermazione, tuttora da dimostrare, che *l'Italia non è un paese povero*, la fioca esaltazione della nuova indipendenza africana in *Demain à Nanguila* (realizzata oltretutto nel Malí che proprio a Venezia, quest'anno, un regista "indigeno" ci ha dimostrato essere solo un'espressione geografica), i documenti un po' ovvî su Cuba (*Carnet de viaje* e *Pueblo en armas*), il primo, interlocutorio ritorno in Cina, dopo l'esperienza dei *Quattrocento milioni* fatta durante l'aggressione nipponica, rivelano un sotterraneo disorientamento, la ricerca di una nuova identità, di sé e della rivoluzione socialista. Oggi noi la vediamo come una lunga marcia, proseguita poi per altri dieci anni. Il giro di boa è stato senza alcun dubbio la guerra del Vietnam. E' lí, nel crogiuolo dell'Asia Sudorientale, che Ivens ha progressivamente elaborato la sua nuova scelta di campo. Le tappe

si sono chiamate *Le ciel et la terre* (Nord Vietnam), *Le 17ème parallèle* (zona "smilitarizzata"), *Le peuple et ses fusils* (Laos). Il traguardo (provvisorio) è *Comment Yukong déplaça les montagnes*, cioè la Cina dopo la "Rivoluzione Culturale". In queste ultime tappe del lungo cammino bisogna, inoltre, tener conto della presenza della nuova compagna di Ivens, Marceline Loridan, la cui influenza è stata tutt'altro che irrilevante. Questa donnina ebrea, reduce da Auschwitz, iniziata al cinema da Jean Rouch, gli ha dato, oltreché un'iniezione di vitalità e di fiducia, la giusta visione del problema femminile, senza la quale oggi ogni discorso rimane monco e vanificato.

Le dodici ore di cinema sulla Cina (c riesce difficile chiamarle "film"; forse sarebbe piú esatto parlare di "inchiesta filmata", anche se questo termine fa pensare alla televisione, il che non è esatto), questa lunga esposizione di 1.080.000 immagini (25 immagini per tanti secondi, quanti occorrono per totalizzare dodici ore) rappresenta in ogni caso il "trionfo" del suo metodo, tendente a coniugare la verità con la militanza, cioè a restituirci la "verità rivoluzionaria", nel suo significato leninista, come mezzo per elevare il livello di coscienza delle masse. Essa ci offre un'immagine del "pianeta Cina", quale per diversi motivi non erano riusciti a darci né Antonioni, né i cinesi stessi. Antonioni s'era recato in Cina, mosso da simpatia e da umiltà quasi cineamatoriale; ma il suo occhio non ha quasi mai penetrato la superficie della verità. Per dirla con Ivens, egli s'era limitato soltanto ad accarezzarla, creando oltretutto una serie di malintesi con i cinesi stessi, la cui violenta reazione solo oggi, dopo aver visto *Yukong*, riusciamo a capire un po'.

Dove era andato piú a fondo, per esempio nella scena del parto con l'agopontura, non ce l'aveva fatta poi a collegare quelle immagini con le altre fissate nel suo viaggio. Ma il confronto piú tangibile lo offre forse il finale di *Chung Kuo*, con la registrazione a Scianghai di uno spettacolo d'alta acrobazia. Antonioni lo guarda un po' stupito e un po' estatico. Ivens affronta l'acrobazia cinese, che per noi ha qualcosa di sovrannaturale, in due dei suoi dodici capitoli. E' l'affronta non durante lo spettacolo, ma alle prove e agli allenamenti. *Una prova all'Opera di Pechino* e *Allenamento al Circo di Pechino* si chiamano i due capitoli, non a caso fra i piú brevi dei dodici. Perché essi vogliono essere una sorta di controprova fisica, individuale, ai "miracoli" collettivi della comunità cinese, basati soprattutto su uno sforzo ideologico, mentale. Un'unica matrice genera il dominio del proprio corpo da parte degli acrobati di Pechino, ottenuto attraverso quotidiani, rigorosi allenamenti, e lo spirito di sacrificio di Mama Hsue (capitolo *Sul petrolio*), una delle cinque donne che nel 1961 seguirono i pionieri a Taking e s'avventurarono a trenta gradi sotto zero nella steppa, per dissodarla armate di sole vanghe, vivendo sotto la tenda, proteggen-

do i loro bambini dall'assalto dei lupi. Un capitolo spiega l'altro e viceversa: sono l'un l'altro complementari.
Dal canto loro, non è che i cinesi ci abbiano offerto e continuino ad offrirci immagini piú esaurienti di quelle d'Antonioni. I film cinesi degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta, che la "Rivoluzione Culturale" ha lasciato in circolazione (*La guerra sotterranea*, *Di vittoria in vittoria*, ecc.), cosí come i nuovi film presentati a partire dal '75 dopo una lunga interruzione, sembrano a noi troppo schematici e trionfalistici, soggetti a una non convincente sdrammatizzazione. E' difficile dire fino a qual punto ciò sia dovuto a una scelta contigente e non, invece, alla natura stessa dello spirito orientale, alla psicologia dell'arte asiatica e cinese in particolare. Si sa il posto che nelle manifestazioni artistiche dell'Oriente occupano l'insistenza e la reiterazione; è noto quanto sia sereno, distante, dissociato, statico, preoccupato di non violentare l'attenzione, lo spirito asiatico al confronto della veemenza, della tormentata dinamicità, del genio panico, da cui è abitato lo spirito occidentale. Si pensi soltanto alla musica: al fatto che l'Asia produce unicamente monodie orizzontali, mentre polifonia e scrittura armonica verticale restano un'esclusiva dell'Europa. E' lecito domandarsi, inoltre, quanto lo schema comune a tutti i nuovi film cinesi (la "lotta di classe" e la "lotta fra le due linee") sia debitore — almeno nella rappresentazione filmica e teatrale — alla tradizionale coppia "ying-yang", dove i due elementi rivali e complementari sono in un rapporto simile a quello che contrappone il maschile al femminile, il grave all'acuto.
In ogni caso Ivens e la Loridan sono riusciti a superare tale diaframma, a rendere, come s'è detto, la Cina finalmente piú vicina. E non siamo d'accordo con Serge Le Peron ("Ivens + Chine", in "Cahiers du cinéma", maggio 1976), quando scrive che il regista e il paese si sono divisi salomonicamente i compiti, i cinesi prendendosi la cura della messa in scena, Ivens e la Loridan quella dell'immagine, cioè di inquadrarla nell'obiettivo e di filmarla. Per quanto sia oggi riconosciuta l'importanza fondamentale dell'immagine, del suo significato, della sua comunicazione, gli autori non si sono limitati a filmare una messa in scena decisa dai loro personaggi. I cinesi non si rappresentano: si lasciano vivere dinanzi alla camera del cineasta olandese, come non lo fanno dinanzi alle loro, come non l'avevano fatto dinanzi a quella di Antonioni. E' evidente che tra i filmanti e i filmati s'era creata una completa, reciproca fiducia. E' altrettanto chiaro che Ivens è riuscito ad esportare in Cina il suo concetto di cinema militante.

La Biennale ha offerto *Yukong* diluito in cinque serate. Qualcuno ha criticato la decisione adottata, poiché gli sembrava piú logico e culturalmente piú serio dedicare a Ivens una o due giornate intere. In teoria l'obiezione è giusta. In pratica, però, la razione

cinese offerta per cinque sere di séguito ha costretto i presenti a continui, stimolanti confronti, dato che molti altri film, provenienti da piú parti del mondo, proponevano le loro proprie "rivoluzioni culturali". Confronti stimolanti, ma forse anche scomodi. Perché certi eventi, come la "Rivoluzione Culturale" cinese, si preferisce in genere non affrontarli, ritenendoli appunto troppo lontani per comprenderli: scaturiti da una cultura che dalla fine della protostoria s'è sviluppata fuori dalla nostra educazione giudeo-cristiana, squisitamente eurocentrica. E' un'idea sbagliata. E' vero, invece, quanto dice Jaspers e cioè che in Asia si trova ciò che ci manca e che ha per noi un'importanza essenziale; che di lí ci giungono interrogativi che giacciono nel profondo del nostro animo; che l'Asia è il nostro indispensabile completamento, perché, espandendoci in essa, ciò che dorme in noi tornerebbe a fiorire; che la storia della filosofia asiatica non è una mera superflua ripetizione della nostra, non è soltanto una realtà di cui studiamo gli effetti sociologici, ma — al contrario — qualcosa che ci riguarda direttamente, perché ci indica possibilità umane che non abbiamo realizzate e ci mette a contatto con la genuina origine di un altro essere umano: un essere umano che non è il nostro, eppure è potenzialmente nostro e costituisce un'esistenza storica insostituibile. Si dirà che Jaspers si riferisce alle filosofie tradizionali, indiana e cinese, condannate da Mao senza mezzi termini. Si dirà pure che il pensiero di Mao dovrebbe essere fino a prova contraria marxista e, quindi, appartenere in toto alla filosofia occidentale, al punto di costituire una tappa importante della sua evoluzione. Ma ognuno ha potuto constatare a Venezia, meglio di quanto abbiano fatto capire quintali di carta stampata, che l'ipotesi marxiana trova in Cina un'applicazione piú naturale e avanzata, rinnovandosi cosí, sia pure sotto una luce completamente diversa, la tesi di Jaspers, secondo cui l'Asia sarebbe il "nostro indispensabile complemento".
Quando noi vediamo gli "operai filosofi" di Taking, alloggiati in nude baracche, nell'ambito di un ambiente inospitale, dai connotati quasi lunari, rispondere ai cineasti che sí, che la loro vita è durissima, ma che non si pentono per questo della scelta fatta, sentiamo che essi non mentono, perché i rapporti intercorrenti fra di loro sostituiscono tutti i conforti, il benessere, i grattacieli delle nuove città industriali sorte ogni dove ai margini dei giacimenti petroliferi. E' una scelta non soltanto economica, ma appunto filosofica: una scelta di vita, insomma, perché i pionieri di Taking sono l'inverso speculare dei pionieri della "vecchia frontiera" americana; l'epopea collettiva anziché l'epopea individuale, seducente quanto si vuole, ma che abbiamo visto a cosa ci sta portando. Le dodici ore di Ivens sono esaltate da un'intuizione decisiva, che viene fermamente onorata sino alla fine: puntare soprattutto sulla quotidianeità, perché è nella quotidianeità che si rivela la vera

rivoluzione, non nelle realizzazioni esteriori che sono piú o meno uguali ovunque e, quindi, menzognere. Una fabbrica di generatori è uguale a Scianghai, come a Mosca o a Milano; un derrick è sempre un derrick, a Taking come in Louisiana. Gli uomini, però, sono diversi. Ed è puntando sugli uomini che Ivens e la Loridan hanno avvicinato a noi la Cina, non a parole, ma coi fatti.

Comment Yukong deplaça les montagnes (t.l.: Come Yukong spostò le montagne) — **r., s., sc.:** Joris Ivens, Marceline Loridan - **con la collaborazione di:** Jean Biagiaoui, Françoise Ascain, Christine Aya, Alain Dadiou, Dominique Barbier, Suzanne Baron, Joel Beldent, Fabienne Bergeron, Paul Bertault, Sylvie Blanc, Joëlle Dalido, Robert Destanque, Martine Goussay, Dominique Reaussay, Jacqueline Haby, Ho Tien, Kao We-Tien, Renée Koch, Alain Landau, Guy Laroche, Joëlle Lebeau, Donna Levy, Jacques Levy, Litse-Hsiang, Lucienne Logette, Lu Sung-He, Sarah Matton, Eric Pluet, Ragnar Van Leyden, Téo Robichet, Jacques Sansoulh, Sia Chou-An, Françoise Sigward, Tan Kien-Wen, Tchen Li-Jen, Tia Chiao-He, Dominique Valentin, Julie Villmont, Wou Mung Oing, Yam Cheng, Yang Tse-zu, Ye Che-Choun, Zu Choun-Yuan - I ep. **Une femme, une famille** (Una donna, una famiglia) - **dr.:** 101' - II ep. **Répétition à l'Opera de Peking** (Prova all'Opera di Pechino) - **dr.:** 27' - III ep. **Le village de pecheurs** (Villaggio di pescatori) - **dr.:** 95' - IV ep. **Une histoire de ballon** (Una storia di pallone) - **dr.:** 17' - V ep. **Entrainement au cirque de Peking** (Spettacolo al circo di Pechino) - **dr.:** 14' - VI ep. **La Pharmacie** (La Farmacia) - **dr.:** 74' - VII ep. **Les Artisans** (Gli Artigiani) - **dr.:** 13' - VIII ep. **Une Caserme** (Una Caserma) - **dr.:** 52' - IX ep. **L'usine de generateurs** (La fabbrica di generatori) - **dr.:** 120' - X ep. **Le Professeur Tsian** (Il professor Tsian) - **dr.:** 12' - XI ep. **Autour du petrole** (Attorno al petrolio) - **dr.:** 81' - XII ep. **Impression d'une ville: Shangaï** (Impressioni di una città: Shangai) - **dr.:** 55' - **o.:** Francia, 1973-75 - **di.:** Capi Films.

Le riprese durano un anno e mezzo. Altrettanto tempo occorre per curarne l'edizione. Ivens e Loridan hanno tre anni per produrre il film che racconta l'avventura della Cina, per una durata complessiva di circa dodici ore.

La quotidianeità non è stata un'intuizione di partenza. Inizialmente Ivens e la Loridan volevano fare un film globale sulla Cina, a partire dalla « Rivoluzione Culturale ». L'idea è stata abbandonata, man mano che essi penetravano « nel cuore della vita » (dal n. cit. di « Cahiers du Cinéma ») In fase di riprese, dunque, ma anche in fase di montaggio, quando si resero conto di un'altra esigenza: quella di non condensare il film nello spazio della lunghezza standard. E' da qui, da questo affondare nella quotidianeità, che è nato anche il titolo, riferito a una vecchia leggenda cinese, in cui un contadino di nome Yukong, intenzionato a spianare due montagne nel corso di piú generazioni, era stato aiutato da due angeli celesti, i quali gliele avevano addirittura portate via. « Il nostro cielo », aveva commentato Mao Tse Tung, « non è altro che il popolo cinese ». Ivens ci mostra 800 milioni di cinesi spostare metaforicamente le montagne nei dodici capitoli di cui si compone l'inchiesta: « Sul petrolio-Taking », « La farmacia n. 3 a Sciangai », « La fabbrica dei generatori », « Una donna, una famiglia », « Un villaggio di pescatori », « Una caserma », « Impressioni su una città: Scianghai », « Il Professor Tsien », « Una storia di pallone », « Una prova all'Opera di Pekino », « Allenamento al Circo di Pekino » « Gli artigiani ».

NOVECENTO E QUALCHECOSA

Francesco Casetti

La mossa migliore, per molti versi, sarebbe il silenzio. Servirebbe se non altro a controbattere ad un eccesso di parole, che mai come in questo caso è servito solo a portare il discorso fuori dai suoi confini, oltre che fuori dai suoi obiettivi. Del seminario veneziano su *Novecento* si è parlato infatti troppo (qualcuno, non senza malizia, e con qualche ragione, potrebbe anche dire che *nel* seminario si è parlato troppo): si è parlato fin troppo del modo in cui, nato per essere un convegno di studio, si è presto trasformato in un happening colorito ma in fondo inconcludente; si è parlato fin troppo del fatto che le circostanze oggettive, lasciate agire indiscriminatamente, han dato spazio e rilievo a un coté dichiaratamente pubblicitario; si è parlato fin troppo di come una serie bellissima di interventi, piú che incontrarsi e confrontarsi, si sono semplicemente scontrati.
Da tutte le cronache è comunque possibile estrarre alcuni articoli (ricordo soprattutto quello di Lino Micciché sull'« Avanti » del 31 agosto, e quello di Alberto Abruzzese su « Rinascita » del 3 settembre) che, pur critici verso i risultati dell'iniziativa, e pur mettendo in gioco argomentazioni tra di loro differenti, hanno portato avanti delle analisi non episodiche e certamente produttive. E' in rapporto a queste analisi che vorrei ora spendere qualche parola, non tanto per esporre i criteri e le ipotesi che stavano alla base del seminario e che mi avevano indotto ad accettare l'incarico del suo coordinamento, quanto piuttosto per allargare il discorso ad un "quadro" un poco piú ampio.
L'oggetto in discussione è naturalmente il cinema; e per quanto si voglia evitare di generalizzare, non può che essere il cinema nel suo complesso. Fuori dal paradosso (ma è ben certo che per affrontare temi anche ristretti oggi è piú che mai necessario oltrepassare gli orizzonti) si può dire che a metà del decennio in corso le linee di tendenza si stanno facendo sempre piú chiare: se gli anni sessanta sono stati gli anni del nuovo, dell'irruzione, del diverso, della rottura, gli anni settanta sono gli anni della ricomposizione, della saldatura, della giustapposizione, della coesistenza; o — effetto semplicemente speculare — della piú completa separatezza.

Interpretare la cosa come un fenomeno di restaurazione sarebbe senz'altro riduttivo; piuttosto è da osservare che le contrapposizioni elementari di qualche anno fa sono andate decisamente in crisi; non si è piú certi — ad esempio — della possibilità di una comunicazione "pura", magari riservata a pochi, da opporre efficacemente all'indifferenziazione e all'indifferenza; non si è piú sicuri della capacità alternativa di un linguaggio che salti censure, grammatiche e sintassi; non si è piú convinti della prontezza del "politico" nel collegare pratica e rappresentazione, vita e schermo, senza seguire tortuose mediazioni. Declinano molti miti, pur ancora riproposti e quasi tenuti in vita da mille discorsi (quanta ideologia...): il sogno che esistano delle zone "a parte", dove il mercato non arriva, e dove il prodotto è sottratto al suo destino di merce; il sogno che esistano degli spazi incorrotti, si chiamino "autore" o "parte" o in qualche altro modo... Insomma, senza insistere troppo, per cogliere il senso di un destino diverso, basta pensare al diverso valore che ha l'"emarginazione" cinematografica negli anni sessanta e in quelli settanta: in fondo "ottimista", sicura di riscattarsi nel medio periodo, quella di ieri; spazzata via, o ricondotta all'ordine del "personale" e del privato, quella di oggi; quando non istituzionalizzata nel cerchio del "parallelo" a fare i conti con la sopravvivenza quotidiana e con le ultime forme dell'artigianato filmico (senza gloria, ma con molto piú merito, sia chiaro). L'uscita dal ghetto è stata insomma nulla piú che un'ora d'aria.
In questo quadro, di cui ho semplificato i tratti per amor di polemica, va collocata la grande « operazione » che s'intitola a *Novecento*. Il film è da discutere non soltanto perché è già stato discusso da tutti, né soltanto perché parecchi dei suoi caratteri esterni ne fanno un qualcosa di imponente, oltre che di ingombrante. Certo anche queste due ragioni sono valide: se non altro perché vale la pena di controllare da una parte come il capitale produce insieme un film e dei discorsi (ma questa volta, come è giusto, ha prodotto anche il proprio eccesso: basta pensare alla "viziosità" di molte delle argomentazioni), dall'altra come certi rischi sono corsi, a quali profondità, e con quale incidenza (« il compromesso storico tra autore e dollari », riassumeva Giovanni Grazzini in una sua recensione). Ma *Novecento* è da discutere piuttosto per un'altra ragione: appunto perché è un film che piú chiaramente di altri partecipa alle grandi manovre che il cinema d'oggi va compiendo alla ricerca di un'identità, e in secondo luogo perché opera delle mosse di rilievo. Penso ad esempio alla rinuncia di molti spessori evidentemente metalinguistici, nel tentativo di ritrovare una comunicazione generalizzata: vengono cosí rifiutati quelli che erano dei punti obbligati — piú che dei vezzi — del "cinema giovane", e cioè la riflessione esplicita sul proprio linguaggio, l'interruzione brusca della fasci-

nazione filmica, il lavoro contro la soggezione dello spettatore-al buio-in poltrona, ecc. Penso ancora all'uso di molti stereotipi linguistici già sedimentati, non piú per comporre delle citazioni, né solo per far riconoscere dei luoghi canonici, ma per costruire un testo che si esibisca in primo luogo come *corpo* e il cui primo modo di frizione sia un *impatto* (dico *testo* come corpo, ma dovrei dire anche *autore:* a quando il riconoscere dietro questa nozione-feticcio l'esistenza appunto di un corpo, piuttosto che privilegiare mitologie come l'ispirazione o la padronanza del linguaggio, ecc.?). Penso, sempre su questa linea, al corto circuito tra un "contenuto" che vuole essere direttamente politico e il modello narrativo che ricorda invece le strutture del mélo (dove l'universo familiare non è piú *metafora* del sociale, ma *metonimia,* e cioè sua restrizione, suo funzionamento limitato). Penso infine a come un'operazione produttiva come quella di *Novecento* tocchi a fondo certe contraddizioni spesso censurate nel cinema italiano; al di là dell'opposizione autore/industria culturale e delle due diverse linee che ne nascono, si intravvede l'opposizione tra lavoro artigianale e lavoro necessariamente astratto, come ha ben messo in luce Abruzzese nel suo intervento. O, per un altro verso, come questa stessa operazione costringa ad uscire dai terreni protetti di un'analisi semplicemente immanente al film: il vero testo di *Novecento* è anche al di là delle sue cinque ore e mezzo di proiezione, come ricorda Micciché (e come ricorda anche in un intervento su « Mondoperaio », 7/8, 1976, Bruno Torri).
E' del resto proprio qui, nel suo essere un testo-limite, e conseguentemente in tutti gli aspetti della sua « eccessività », che *Novecento* va discusso; e va discusso naturalmente a partire dal suo testo, e cioè negli elementi che lo compongono: dal racconto messo in scena, alla mescolanza di attori di grido e comparse contadine; dal sogno di un cinema "impossibile" (i maggi), alla forma della favola (il finale); dal gigantismo della produzione, alle reticenze della distribuzione; dalla ricercatezza dei movimenti di macchina alla latitanza del controcampo... (e non va discusso naturalmente solo *Novecento,* ma tutte le altre esperienze-limite che oggi marcano il percorso del cinema; per fare un titolo, *Sur et sous la communication* di Godard, esempio contrario ma analogo nel suo tentativo di riscoprire il cinematografo toccando il margine "inferiore" di un dominio, e cioè « uscendo dal medium », e diventando televisione. Se qualcuno si scandalizza di un accostamento brutale, fatto inoltre insistendo sull'equivalenza dell'analogo e del contrario, lo si può rassicurare dichiarando che non si mettono in gioco gli opposti estremismi bensí i suggerimenti di Lacan, il quale consiglia di controllare le identità negli specchi).
Erano in fondo questi i temi del seminario, che — come sanciva

il titolo « Il cinema d'oggi e *Novecento* » — verteva almeno su due argomenti e non su di uno solo. Certo le difficoltà oggettive, l'inconciliabilità dei linguaggi, le incomprensioni e le aggressività hanno depistato abbondantemente ogni progetto in questo senso. Ma non senza frutto, se al di là dello "spettacolo" (del resto nulla in confronto delle polemiche giornalistiche che il film ha fatto poi sorgere) qualcuno può riconoscere la necessità ormai pressante di aprire un dibattito teorico sulle domande prime: il nostro presente, il cinema.

Novecento — **r.**: Bernardo Bertolucci - **ar.**: Gabriele Polverosi, Peter Shepherd - **asr.**: Claudio Taddei, Giovanni Soldati, Massimo Arcalli - **sc.**: B. Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci - **d.**: P. Shepherd - **f.** (Technicolor): Vittorio Storaro - **scg.**: Ezio Frigerio - **c.**: Gitt Magrini - **mo.**: F. Arcalli - **int.**: Burt Lancaster (Alfredo Berlinghieri), Donald Sutherland (Attila), Robert De Niro (Alfredo), Dominique Sanda (Ada Fiastri Paulhan), Alida Valli (Signora Pioppi), Sterling Hayden (Leo Dalco), Stefania Sandrelli (Anita Foschi), Werner Bruhns (Ottavio), Laura Betti (Regina), Ellen Schwiers (Amelia), Gerard Depardieu (Olmo Dalco), Anna Henkel (Anita), Romolo Valli (Giovanni), Stefania Casini (Neve), Francesca Bertini (Suor Desolata), Anna Maria Gherardi (Eleonora), Paolo Pavesi (Alfredo, da ragazzo), Tiziana Senatore (Regina, da bambina), Paolo Branco (Orso), Giacomo Rizzo (Rigoletto), Antonio Piovanelli (Turo Dalco), Liu Bosizio (Nella Dalco), Maria Monti (Rosina Dalco), Roberto Maccanti (Olmo, da ragazzo), Allen Midgette (Vagabondo), José Quaglio (Avanzini) - **dp.**: Mario Di Biase - **p.**: Alberto Grimaldi per P.E.A. - Produzioni Europee Associate, Roma - **o.**: Italia - **di.**: Twentieth Century-Fox - **dr.**: 270'.

MANUEL DE OLIVEIRA: UN CINEMA PER L'UOMO

Aldo Bernardini

Il portoghese Manuel de Oliveira appartiene a quella rara categoria di artisti che, avendo rifiutato di fare della loro arte un mestiere, se ne servono esclusivamente in funzione di esigenze espressive profondamente e lungamente maturate. Essi sfuggono cosí al peso dei condizionamenti commerciali, che sempre piú avviliscono oggi le pratiche artistiche, ed anche a quelli — piú sottili ma non meno pericolosi — derivanti dalle mode linguistiche, dal conformismo ideologico ed estetico. Convinto sostenitore di un umanesimo che non sembra avere precisi riferimenti filosofici, ma che è certamente radicato nelle tradizioni religiose e nella cultura nazionale del popolo portoghese, Oliveira ha scelto in prima istanza di restare fedele alla propria personale ispirazione, alle sollecitazioni che gli provenivano dalla realtà di ogni giorno: come testimonia anche il fatto che per molti anni la sua attività artistica si è distinta per la tenace fedeltà ai luoghi, ai motivi caratteristici della sua città d'origine, Oporto, a cui ha dedicato anche gran parte dei progetti rimasti irrealizzati. Mantenendosi in certo modo estraneo ai casi e ai problemi piú clamorosi della società che gli stava intorno, egli ha cercato di recuperarne e di interpretarne lo spirito piú profondo, i dati piú universali; ed è per questo che l'opera di Oliveira appartiene al suo paese e al suo tempo in maniera più organica e positiva di quanto non accada a quella di tanti suoi colleghi, i quali, distratti dal contingente, incalzati dalla volontà dell'intervento tempestivo, considerato anche come una garanzia di successo, sciupano spesso il loro talento in opere di corto respiro, incapaci di resistere al trascorrere del tempo.

Proprio il tempo ha invece giocato a favore di Oliveira, che in questi ultimi anni, dopo una lunghissima, solitaria carriera iniziata sul finire degli anni venti, non solo è riconosciuto in campo internazionale come l'autore piú prestigioso che possa vantare la cinematografia lusitana, e una delle voci piú importanti di tutto il cinema europeo, ma sembra anche aver trovato finalmente il modo di poter lavorare con una frequenza e una continuità che fanno oggi prevedere, per questo straordinario settantenne, una lunga e intensa attività a venire.

Scorrendo la sua biografia, salta subito all'occhio la sproporzione esistente tra il numero dei film portati a termine tra il 1930-31 e il 1975 (quattro cortometraggi, cinque mediometraggi e quattro lungometraggi) e la quantità eccezionale dei progetti rimasti nel cassetto o comunque non portati a termine. In effetti Oliveira si è trovato a lavorare in un paese privo di efficienti strutture produttive, con un mercato inflazionato dai film esteri, importati in prevalenza dagli Stati Uniti; un paese, inoltre, fino a tre anni fa ridotto all'immobilismo da un regime dittatoriale tra i piú lunghi e stabili che si siano mai sperimentati nel mondo. In tali condizioni, per poter coltivare la propria vocazione di cineasta, Oliveira si è trovato a scontrarsi con difficoltà e incomprensioni notevolissime. E' stato costretto a fare tutto da sé: a occuparsi spesso personalmente, oltre che della regía e della sceneggiatura, anche della fotografia, del montaggio; a finanziare i film con i propri soldi o con quelli degli amici, essendo stato privato, per anni, di ogni aiuto finanziario dello Stato; grazie anche agli attacchi, sempre rinnovati, di una critica in larga parte legata agl'interessi del regime o comunque impreparata ad apprezzare l'originalità, l'indipendenza creativa, la sperimentazione solitaria. Tra ricerche e tentativi non tutti pienamenti riusciti, ma sempre sorretti da un costante, coraggioso impegno espressivo, Oliveira è venuto cosí maturando un suo personalissimo modo di fare cinema che, pur nella continua sperimentazione di nuove formule strutturali e compositive, ha trovato una sua linea di continuità nella costante, tenace volontà dell'autore di rendere omaggio alla dignità, al lavoro e allo spirito dell'uomo: senza pretese moralistiche, senza indulgenze retoriche, tutto affidando, com'è giusto, al rigore e alla funzionalità delle scelte formali. Particolarmente preziosa è risultata quindi l'occasione offerta quest'anno dalla Biennale-cinema di conoscere il meglio della produzione cinematografica di Oliveira: una produzione fino ad oggi praticamente trascurata anche nello stesso paese d'origine del regista. I film visti avrebbero meritato un approfondimento e un esame analitico certo non favoriti dalle frettolose proiezioni veneziane, utilmente introdotte dal volumetto curato da Francesco Casetti, ma malamente programmate negli ultimissimi giorni della manifestazione, tra un coacervo di opere e operine di tutt'altro genere [1]. Anche in base a quest'unica visione veneziane e alle impressioni rimaste nella memoria, è possibile comunque proporre alcuni appunti di riflessione sui momenti e i tratti piú caratteristici dell'opera del cineasta portoghese (di cui a parte si fornisce la completa bio-filmografia).

[1] Un esempio dei danni provocati dalla fretta è l'articolo sulla « personale » di Oliveira pubblicato da Carlo Tagliabue su « L'Osservatore Romano », dove si ignora l'esistenza dell'ultima e piú importante opera del regista, *Benilde ou a virgem mãe.*

Oliveira si accostò al cinema sul finire degli anni venti, in un periodo in cui era in atto in Portogallo un certo risveglio culturale, promosso da alcuni giovani autori collegati con le tendenze piú avanzate del mondo artistico europeo e insieme interessati al recupero della tradizione nazionale e della realtà sociale del paese. Era il periodo in cui sugli schermi di Lisbona e di Oporto arrivavano i film di Clair, di Stroheim, di Ejzenštejn, e anche la *Sinfonia di una grande città* del tedesco Ruttmann, che secondo Alves Costa [2] costituí il modello a cui piú direttamente si ispirò Oliveira per il suo primo saggio di regía, *Douro, faina fluvial*, realizzato tra il 1929 e il 1931.
Il film è importante non solo per il talento e l'originalità dimostrati dall'autore fin dal suo esordio, ma anche per il prezioso recupero che esso proponeva a tutto il cinema portoghese dell'epoca, dei piú alti risultati raggiunti negli anni precedenti dal cinema muto, soprattutto in Francia e in Unione Sovietica. Il film descrive la vita che si svolge quotidianamente lungo la riva destra del Douro, nel tratto in cui il fiume attraversa la città di Oporto prima di riversarsi nell'oceano: ed è strutturato come una composizione sinfonica, con le accelerazioni, le pause, i "leit-motiven" e gli improvvisi "a solo" propri di questo genere musicale, a cui d'altra parte esplicitamente si rifaceva, fin dal titolo, il modello di Ruttmann. Ma all'interno di questo stile compositivo (probabilmente ancora piú incisivo nella prima edizione muta del film, data la non perfetta corrispondenza tra musica e immagine dell'edizione sonorizzata presentata a Venezia), dove tempi e volumi sono rigorosamente calcolati in funzione di geometrie e ritmi a volte quasi astratti, Oliveira fa intravvedere anche un disegno tematico abbastanza preciso. Partendo dal paesaggio, dal lampeggiare del faro verso l'oceano, dal gioco dei riflessi sull'acqua, dai controluce dei barconi e dei moli, dal volo leggero dei gabbiani, egli concentra poi l'attenzione sulla vita e sul lavoro degli uomini (la partenza dei pescherecci, il carico delle merci, il mercato del pesce, ecc.), sui volti schietti di lavoratori e di ragazzi, per tornare poi ad allargarsi al paesaggio, alla luce del faro, nel tramonto. I modelli tedeschi (il già citato Ruttmann), francesi (l'avanguardia degli anni venti) e sovietici (Ejzenštejn) risultano fin troppo evidenti (esemplare a questo proposito l'episodio del ragazzo con la mucca, con l'intervento minaccioso del poliziotto in divisa); e in alcuni passaggi e attacchi di movimenti la trama si allarga, il ritmo si inceppa. Ma nel complesso *Douro* costituisce uno spettacolo emozionante, e sorprendente per l'epoca e il paese; e già imposta le linee direttrici di una poetica a cui Oliveira resterà a lungo fedele.
Muovendo dai dati realistici e quotidiani della propria città, cioè

[2] Alves Costa: *Manuel de Oliveira*, in Francesco Casetti (a cura di): « Personale di Manuel de Oliveira », Venezia, Edizioni de La Biennale di Venezia, 1976, p. 65.

dagli ambienti sociali e paesaggistici che egli meglio conosce, l'autore punta a una elaborazione formale — che trova i suoi punti di forza soprattutto nella figurazione interna e nei contrappunti visivi e sonori stabiliti dal montaggio — tutta tesa a trasfigurare tali dati in una visione piú ampia e universalizzata. Ma l'acuta consapevolezza dei problemi formali, l'assidua ricerca dell'immagine pregnante, del significativo ma sintetico e rapido confronto tra elementi eterogenei, finiscono per porre in secondo piano i motivi propriamente tematici, lasciando invece prevalere una ricerca poeticizzante, un lirismo di notazioni e di immagini che costituiscono il vero, e migliore, risultato raggiunto dal film.

Aniki-Bóbó

La dicotomia forma-contenuto, tra i temi da svolgere e l'invenzione di strutture narrative e semantiche ad essi funzionali, caratterizzerà tutta l'attività successiva di Oliveira e sarà alla base della forza suggestiva ed estetica delle sue opere come della relativa fragilità del suo mondo espressivo. Essa trova conferma anche nel secondo film importante girato dall'autore, che segna il suo esordio nel film a soggetto e nel lungometraggio [3].

Opera lungamente preparata e realizzata tra notevoli difficoltà tecniche e produttive, *Aniki-Bóbó* (che deriva il titolo da una filastrocca recitata dai bambini quando giocano a guardie e ladri) ambienta nelle strade, nelle piazze e nelle case autentiche di Oporto una tenue, delicata vicenda che ha per protagonisti alcuni ragazzi di 10-12 anni. Il racconto si regge sulla contesa tra il timido e introverso Carlitos e lo spavaldo Eduardito, rivali nell'amore (si fa per dire) di una graziosa ragazzina, Teresinha. E' da questa contesa che prendono corpo i due episodi salienti del film: il furto della bambola con cui Carlitos cerca di guadagnarsi l'affetto di Teresinha, furto di cui viene sospettato Eduardito; e l'incidente sulla massicciata della ferrovia, che porta Eduardito all'ospedale e Carlitos a una crisi di smarrimento, da cui i compagni, Teresinha e uno dei pochi adulti che compaiono nel film (il padrone del bazar da cui la bambola era stata sottratta) lo aiutano ad uscire.

Si è parlato molto dell'importanza che *Aniki-Bóbó* avrebbe avuto in quanto precursore dello stile e dei temi del neorealismo ita-

[3] L'avevano preceduto tre documentari a cortometraggio (il primo dei quali, *Estátuas de Lisboa*, rimasto incompiuto) e un mediometraggio (*Famalição*), tutti girati su commissione e, secondo Casetti, ripudiati dal regista. In effetti, a quanto riferisce Alves Costa nel volumetto « Planificação de Aniki-Bóbó, un filme escrito e realizado por Manuel de Oliveira » (Porto, Cine-Clube do Porto, 1963), i primi due (*Em Portugal tambén se fabricam automóveis* e *Miramar, praia de rosas)*, « eseguiti per gioco in realtà non contano nulla nella carriera cinematografica del regista »; cosí il successivo *Famalição*, « anche se si differenziava notevolmente dai documentari dello stesso genere che si facevano da noi e possedeva una qualità che gli altri non raggiungevano mai, è comunque un film senza grande impegno, fatto soprattutto per non restare completamente inattivo ».

liano. Ma piú che a *I bambini ci guardano,* citato dalla maggioranza dei critici, quello di Oliveira potrebbe semmai essere accostato al successivo film di De Sica, *Sciuscià,* dove il regista italiano si allontanava per la prima volta dal mondo piccolo-borghese, che gli era stato fino ad allora consueto, per cercare tra i figli del proletariato una dimensione di vita piú vera e sofferta, meno incline alla retorica e all'ipocrisia dei "buoni sentimenti". Per molti versi vicino allo spirito e ai modi del film di De Sica è, quattro anni prima, quello di Oliveira, il quale gira quasi esclusivamente in esterni, sceglie un ambiente sociale popolare, di operai e di piccoli bottegai di quartiere, e prende infine come interpreti dei bambini che non avevano mai visto una macchina da presa, affidando interamente ad essi il compito di sostenere l'arco della narrazione. Nonostante la semplicità dell'intreccio, *Aniki-Bóbó* è peraltro un film molto elaborato, tutto teso a osservare la psicologia e gli stati d'animo piú sfumati dei suoi piccoli personaggi piuttosto che a narrare fatti o a delineare esteriori conflitti drammatici. Anche nella secca scansione dei ritmi e nella ricercatezza figurativa con cui i chiaroscuri dell'immagine riportano sempre i bambini all'ambiente e al paesaggio (il quartiere, la scuola, la casa di Carlitos, il fiume soprattutto, sulle cui rive si svolgono i giochi infantili), il film si avvicina piú che al linguaggio diretto, immediato, del neorealismo — in cui erano pur sempre presenti, in maniera determinante, le ansie e le speranze del particolare momento storico che l'Italia allora stava vivendo — allo stile e agli interessi di certo cinema francese del dopoguerra; e in particolare mi sembra di poter citare il nome di Bresson. D'altra parte Oliveira, anche questa volta, partendo da una scelta di materiali naturalistici, ma tenendo anche conto del racconto di Rodrigues de Freitas che gli aveva fornito l'intreccio, tende continuamente a una dimensione simbolica, per fare del mondo limitato dei sentimenti e dei giochi infantili uno specchio dei meccanismi, psicologici e morali, in atto in quello degli adulti [4]: finendo anche, a tratti (come nell'incubo notturno di Carlitos) per recuperare stilemi propri dell'espressionismo e dell'avanguardia. In questa direzione le ambizioni del-

[4] Anni dopo cosí spiegherà lo stesso Oliveira le intenzioni che lo avevano guidato: « Intenzioni in *Aniki-Bóbó?* Sí, certamente. E forse anche ambiziose. Cercando di raccontare una storia semplice come questa, pretendevo rispecchiare nei bambini i problemi dell'uomo, problemi ancora allo stadio embrionale; mettere in opposizione i concetti di bene e di male, l'odio e l'amore, l'amicizia e l'ingratitudine. Pretendevo di suggerire la paura della notta e dell'ignoto, l'attrazione della vita che palpita in tutte le cose che ci circondano, in contrasto con la monotonia di ció che è chiuso, limitato da muri, dalla forza o dalle convenzioni. Se si intravvede o si avverte, nello scorrere del film, qualche aspetto di carattere sociale o economico, è certo che esso non fu mai un dato fondamentale della struttura o della costruzione. Come pure non lo era stato in *Douro, faina fluvial.* Tutt'al piú in *Aniki-Bóbó,* volutamente con mano leggera, ho inteso suggerire un messaggio di amore e di comprensione del proprio simile, come avvertimento a una società che lotta e si dibatte nelle ingiustizie. » (Manuel de Oliveira, cit. in « Planificação de Aniki-Bóbó, un filme escrito e realizado por Manuel de Oliveira », cit., p. 135).

l'autore restano in buona parte inespresse, non riescono a sostanziare e a unificare un racconto che si mantiene in larga misura legato all'aneddoto, al clima particolare di ciascun episodio. Non mancano nemmeno, nel film e nella sua struttura, incertezze, sbavature, momenti di stanchezza, insufficienze di recitazione: difetti che non valgono tuttavia a compromettere la straordinaria misura narrativa e il vigore lirico complessivo di un'opera, che resta, nel suo genere, esemplare.

O pintor e a cidade

Dopo *Aniki-Bóbó* trascorrono molti anni prima che Oliveira riesca a riprendere il filo del suo discorso cinematografico; soggetti e progetti continuano ad ammucchiarsi nel suo cassetto. Ma il regista non riposa sugli allori. Sempre attento ai problemi della tecnica e del linguaggio, decide di studiare seriamente le possibilità offerte dal colore, il cui uso va diffondendosi negli anni cinquanta. Dopo un viaggio in Germania per documentarsi sui procedimenti piú recenti e per acquistare macchine e pellicole, nel 1956 esordisce nel film a colori con il documentario *O pintor e a cidade,* di cui cura personalmente le riprese e l'edizione. In questo mediometraggio la ricerca sui rapporti e i contrasti tra i colori è la chiave stilistica dominante. La città è ancora la prediletta Oporto; il pittore è António Cruz, un acquarellista. Lo spunto di partenza del racconto è il confronto e il continuo contrappunto tra la visione soggettiva della realtà fissata dal pittore sulla tela e i corrispondenti scorci paesaggistici e architettonici di una città in cui il vecchio e il nuovo coesistono, a volte armonizzandosi, a volte creando invece drammatici contrasti visivi (ricordo, ad esempio, l'improvviso, impressionante innalzarsi di un gradioso edificio moderno, che viene a lacerare con un movimento verticale l'armonioso, calmo andamento di una sequenza costruita sulla panoramica orizzontale). Ritornano qui molti dei motivi accennati in *Douro,* a cui si rifà anche la composizione musicale, sinfonica, su cui poggia lo sviluppo ritmico, estremamente controllato, del film (con il notevolissimo contributo espressivo del commento musicale, che affianca con molta libertà classici madrigali e motivi popolari) e la struttura, anche temporalmente conchiusa da una precisa corrispondenza tra la prima e l'ultima sequenza. Anche qui infine traspaiono le predilezioni tematiche e simboliche di Oliveira, che interviene con l'ironia a caricare di significato i fatti piú banali (come nell'episodio del passaggio dei pedoni regolato dal vigile urbano) e che cerca di far risaltare, per accenni e rapide notazioni, certi dati della vita cittadina e dell'intera società umana: l'alienazione del traffico, la calma, antiquata bellezza del concerto al parco pubblico, e insieme la dignità del lavoro, la libertà fantastica propria dell'infanzia, il contrasto tra la spiritualità del cielo e la greve materialità della terra, ecc. Ma senza riuscire, ancora una volta, a

recuperare anche a questo livello quella coerenza e quella chiarezza che sovraintendono alla costruzione formale. Il film risulta alla fine soprattutto una esercitazione, una verifica di possibilità espressive piuttosto che un risultato pienamente raggiunto [5].

O pão

Ben diversa solidità e compattezza di impianto troviamo invece in *O pão* [6], girato dal regista nel 1959 per conto della Federazione degli industriali del grano, opera che testimonia la piena maturità dell'autore, impegnato questa volta in una impresa particolarmente ardua e che solo a un grande artista poteva riuscire. Esclusa in partenza ogni pretesa realistica, ogni intenzione puramente documentaria, Oliveira si abbandona con decisione e coerenza alla propria inclinazione per il simbolo, per una espressività tutta affidata ai contrappunti che il montaggio è in grado di stabilire tra motivi diversi e imprevedibili. In un lavoro evidentemente massacrante, prima di sceneggiatura e poi di montaggio, l'autore rompe ogni continuità spazio-temporale, e trasforma il racconto delle varie fasi del processo che porta dalla seminagione alla mietitura e quindi al pane e alle sue utilizzazioni in una personalissima, originale riflessione sui valori, sociali e spirituali, che al pane e alla sua storia egli sente di poter collegare. Arriva cosí a costruire un film-saggio, in cui fa confluire tutte le proprie precedenti ricerche sulla figurazione, sul contrappunto audio-visivo, sulla musicalità del ritmo, superando la dicotomia forma-contenuto in una unità pienamente raggiunta: senza mai ricorrere all'aiuto della voce off, procedendo per blocchi di sequenze rigorosamente delineati come altrettanti capitoli di una vicenda che ha sempre al centro l'uomo, la sua quotidiana fatica; come del resto perfettamente anticipa la didascalia che precede l'inizio del film: « Il pane quotidiano obbliga a uno sforzo continuo, dal quale l'uomo esce nobilitato ». Oliveira rende omaggio a questa nobiltà e a questo sforzo, instaurando un continuo parallelismo tra le vicende di questo cibo semplice e prezioso che è appunto il pane, e i fatti, altrettanto semplici ed essenziali,

[5] Indicativa è a questo proposito la motivazione con cui un maestro come l'inglese Basil Wright, alla conclusione del festival del cortometraggio di Cork, rifiutò il primo premio al film di Oliveira, definendolo « un'opera piena di originalità, di poesia, d'immaginazione, con delle magnifiche immagini a colori, delle inquadrature assai poco correnti e un montaggio notevole », dove però l'autore non è riuscito « a rendere ben chiare le idee che voleva esprimere » (cit. in « Planificação de Aniki-Bóbó », cit., p. 14).

[6] Del film esistono due versioni: la prima di 1.620 m.; la seconda, ricavata dall'autore stesso, di 660 m., è quella che è stata presentata a Venezia. Una differenza di quasi mille metri tra le due versioni sembra dover comportare differenze sostanziali. In proposito nota però Alves Costa che « per la sua diffusione commerciale il film dovette subire grosse modifiche, senza peró che il suo senso e il suo significato fossero alterati. Manuel de Oliveira rifece il montaggio tagliando alcune sequenze, cosa che conferí al film una maggiore densità senza fargli perdere in chiarezza e in unità » (cit. in « Personale di Manuel de Oliveira » a cura di Francesco Casetti, cit., p. 71).

che scandiscono i tempi della vita umana; mentre allarga nel contempo la propria visuale sia ai meccanismi sociali ed economici che tendono ad alienare e a strumentalizzare la fatica dell'uomo (come nel motivo degli affaristi che contano i loro guadagni nei grandi edifici di acciaio, o nel confronto tra la mensa del ricco e quella del povero), sia al valore religioso, evangelico, che il pane acquista agli occhi dei credenti: non a caso la narrazione trova il suo momento culminante, e piú ispirato, nell'evocazione della Messa e della trasformazione dell'ostia nel corpo stesso di Cristo. Opera straordinaria per ricchezza tematica e per purezza di valori plastici e ritmici, *O pão* costituisce un punto d'arrivo e un riferimento obbligato non solo per la carriera artistica di Oliveira, ma anche per tutto il cinema portoghese ed europeo; soltanto attraverso ripetute visioni e studi analitici alla moviola si riuscirebbe a metterne pienamente in luce l'originalità costruttiva e tematica. E' certo comunque che il film offre all'autore un nuovo punto di partenza per le ricerche che egli sviluppa nei successivi *Acto da primavera* e *A caça:* nel primo per approfondire quella dimensione religiosa, spiritualizzata, che era stato il motivo centrale di *O pão;* e nel secondo per proseguire invece, nello stile della parabola, la riflessione sul rapporto tra l'uomo e i suoi simili, e sul valore della solidarietà.

Acto da primavera

In *Acto da primavera*, lungometraggio girato nel 1962, Oliveira cambia totalmente stile; anche perché è questa volta vincolato a un fatto esterno preciso che egli parte col proposito di documentare: la rappresentazione popolare della Passione che si svolge ogni anno, in tempo di Pasqua, nel villaggio Povo de Curalha, nel nord del Portogallo. La "sacra rappresentazione" a cui casualmente assiste e che decide di portare sullo schermo è basata su di un testo del XVI secolo composto da Francisco Vaz de Guimarães: testo che, come ha notato Lino Micciché [7], ricorda da vicino, nei momenti di maggiore tensione, il nostro Iacopone da Todi.
Partito dall'idea di un documentario tradizionale, Oliveira va a vivere per un anno intero con i contadini che interpretano il dramma sacro, ricostruendolo cosí giorno dopo giorno, totalmente in esterni, sui campi e sulle colline intorno al villaggio. Ma procedendo nel lavoro l'idea iniziale documentaria si trasforma, il film diventa un'altra cosa: « Piú conoscevo la storia e il convincimento degli attori (quanto calore mettevano nei loro ruoli!), piú ero tentato, anche contro voglia, da una forma di espressione piú interiore, che meglio rappresentasse il modo di sentire di quella gente semplice e il contenuto profondo di quella messa in scena. Un semplice documentario (...) sarebbe stato piú puro forse e apparentemente

[7] L. Micciché in « Avanti! », 13 agosto 1965.

piú autentico, ma piú povero d'espressività. Cosí ho scelto una via di mezzo tra il documentario e la finzione, cosa che mi ha permesso di rendere meglio la forza dello spettacolo e tutto il calore umano che ne proveniva. Questo mi ha anche convinto poco a poco a passare da una rappresentazione a una esperienza di vita. Cominciai a filmare in modo tale che il pubblico si trasformava da spettatore a partecipante, senza mai nascondere ai suoi occhi tutti gli artifici delle riprese: cosí nel film si vedono le macchine da presa e i tecnici al lavoro, si monta uno spettacolo sull'altro, si ripete vita su vita. E si dà modo di vedere ciò che questi grandi attori, incorrotti e sconosciuti, sono capaci di esprimere. »[8]

Lo stile immediato, quasi rozzo, delle riprese (spesso realizzate con la macchina in mano) e della registrazione sonora in presa diretta attualizza la rappresentazione sacra salvaguardandone nello stesso tempo il duplice carattere di finzione (i contadini-attori interpretano i personaggi storici della Passione, partecipando nello stesso tempo alla costruzione di una nuova finzione che è quella cinematografica). Parallelamente Oliveira cerca costantemente un effetto di distanziazione, svelando sullo schermo la presenza della sua troupe e lasciando agli attori la semplicità un po' goffa della loro recitazione: mantiene quindi l'opera su di un piano che è coerente ed omogeneo con quello del prologo e della conclusione, dove piú direttamente egli si sottrae alla convenzione del documentario per lasciare spazio alla propria personale riflessione. Grazie a questa freschezza e modernità di linguaggio e alla rigorosa costruzione strutturale operata in sede di montaggio, Oliveira arriva a comporre una serie di piani narrativi differenziati e concentrici, che dilatano il significato della rappresentazione, fissando nello stesso tempo le reazioni, i pensieri e i sentimenti che essa suscita oggi nella comunità a cui appartengono spettatori e attori, e le idee che essa suggerisce all'autore del film.

Questa complessa operazione linguistica, in cui Oliveira mette anche a frutto la sua vigile sensibilità per la composizione plastica e per l'uso espressivo del colore, fa di *Acto da primavera*, oltre che un'opera di straordinaria freschezza e modernità, una prestigiosa anticipazione degli "exploits" sul Vangelo che proprio in quegli anni stava preparando in Italia Pasolini (*La ricotta*, *Il Vangelo secondo Matteo*). Rispetto ai risultati pasoliniani, tuttavia, quelli di Oliveira spiccano per una libertà di invenzione ancora maggiore, e per una piú sensibile e sofferta partecipazione ai fatti, alle questioni che la Passione di Cristo metteva in causa: come testimonia del resto il momento culminante della Crocifissione e della Deposizione, drammaticamente seguito dall'irruzione delle immagini tragiche del Vietnam e del fungo atomico. E se alcuni momenti (soprat-

[8] Manuel de Oliveira, cit. in « Personale di Manuel de Oliveira » a cura di Francesco Casetti, cit., p. 30.

tutto nelle sequenze iniziali e finali), lo sforzo di attualizzazione risulta forse un po' troppo esteriore, non saldandosi perfettamente le scene con gli attori che si preparano con il tono di tutto il resto del film, la forza di suggestione e di coinvolgimento di questa Passione resta intatta, confermando l'alto grado di maturità espressiva ed estetica raggiunto ormai dall'autore.

A caça

Di meno spiccato rilievo mi è parso invece il film successivo di Oliveira, *A caça*, un mediometraggio su cui hanno pesato, probabilmente, alcune difficoltà di realizzazione (pare che inizialmente dovesse arrivare a essere un lungometraggio) e certi compromessi imposti questa volta al regista dalla produzione (che avrebbe preteso il finale ottimistico, in effetti contrastante con la secca durezza di tutto il racconto precedente). Girato durante una pausa della lavorazione di *Acto da primavera*, *A caça* affida tutta la sua espressività alla carica emblematica insita nel fatto di cronaca che lo ha ispirato e che Oliveira narra, senza divagazioni, con uno stile realistico asciutto e lineare.
Durante una passeggiata in campagna, un giovane cade nelle sabbie mobili e rischia di finire inghiottito dal fango; interviene allora in suo soccorso un amico, che fa accorrere contadini e pescatori: la catena umana, subito formata, si spezza, e uno dei salvatori, un monco, finisce a sua volta nelle sabbie mobili, rischiando la morte, mentre i compagni perdono tempo prezioso a discutere sull'accaduto. Poi la catena si ricomporrà e i due corpi verranno sottratti alla morsa del fango. Tutto girato in esterni nella regione di Vagueira, il film compone attorno all'episodio centrale tutto un ambiente umano e un paesaggio, un mondo contadino spiritualmente arido e chiuso — esemplificato da pochi, caratteristici personaggi incontrati nelle prime sequenze (come il macellaio o il cacciatore) e riflesso anche dalla desolazione, dai colori plumbei della natura presente lungo tutto il corso della narrazione (e valorizzata dal frequente ricorso al campo lungo) — che dà sostanza e spessore al finale appello alla solidarietà, alla comprensione per il nostro prossimo. L'amara ironia che a tratti traspare da certe acute notazioni, l'asciuttezza di uno stile che rifiuta ogni facilità di effetto, ogni ingrediente non indispensabile (parole e rumori sono ridotti al minimo, la musica è praticamente assente), cosí come la improvvisa introduzione di un elemento deforme (il moncherino) per rendere piú esplicito e violento l'appello finale, hanno fatto non a torto citare per questo film il nome di Buñuel, un cineasta che del resto, per formazione culturale e per sensibilità artistica, ha non pochi punti di contatto anche con gli altri film del regista portoghese. Al di là dei molti possibili echi culturali, e nonostante il rigore della sua fattura, *A caça* risulta comunque privo dell'ampio e complesso respiro che animava le due opere che lo hanno preceduto: e risulta

importante soprattutto come preparazione e avvio al lungometraggio che Oliveira gira a otto anni di distanza, *O passado e o presente.*

O passado e o presente

Quest'ultimo film (che il regista aveva in preparazione fin dal 1968) costituisce il primo vero approccio di Oliveira con un testo teatrale preesistente (non potendosi considerare una riduzione vera e propria *Acto da primavera,* che partiva invece già da una messa in scena per trasformarla e assumerla in una struttura cinematografica del tutto autonoma). Ancora una volta quindi il regista, giovandosi dell'appoggio e dei finanziamenti della fondazione Gulbenkian, che gli garantiscono finalmente uno standard professionale di buon livello, tenta una strada per lui inedita, affidando un ruolo espressivo decisivo ai dialoghi e alla recitazione di attori professionisti e cercando, piú che di adattare la commedia di Vicente Sanches al proprio mondo espressivo, di interpretarla e arricchirla con soluzioni stilistiche funzionali (facendo leva questa volta, in particolare, su di un largo impiego del piano-sequenza e del movimento di macchina).

Di fronte a questo testo teatrale Oliveira è attratto soprattutto dalla « inquietante ambiguità » di un intreccio in cui la leggera grazia della commedia sottintende una riflessione piuttosto amara e accorata sulle contraddizioni dell'amore, esemplificate nella figura centrale della bella vedova che si innamora degli uomini solo quando sono morti. *O passado e o presente* — sul quale non ci soffermeremo, trattandosi dell'unico film di Oliveira conosciuto anche dal pubblico italiano — è per il regista soprattutto « un'esperienza divertente », la messa a punto di un nuovo stile e un modo per appagare quella vena finemente ironica e beffarda che affiorava a momenti in tutte le opere precedenti, fin dal tempo di *Douro.* D'altra parte, nei personaggi di Vicente Sanches l'autore trova anche il magistrale ritratto dei difetti e del vuoto spirituale e morale di quella borghesia portoghese che fino a ora egli aveva solo indirettamente posto sotto accusa, rivolgendo invece di preferenza la propria attenzione sui rappresentanti delle classi popolari e proletarie. Oliveira ha così occasione di proseguire un discorso che aveva appena abbozzato in *A caça* e che ora gli offre una nuova direzione di ricerca.

D'altra parte lo stimola a questo punto anche il problema del rapporto cinema-teatro, che egli anche teoricamente affronta e risolve con la serietà e la consapevolezza creativa che ormai contraddistinguono la sua personalità di artista. Dopo aver rilevato l'autonomia delle scelte formali imposte da ogni nuovo soggetto [9], in una

[9] « La mia attenzione, le mie scelte, sono anzitutto tese a dare espressione a ciò che ho da dire, cercando per ogni film una unità formale ».

intervista del 1972 a Paulo Rocha [10], Oliveira afferma che « il lavoro del regista non consiste nella trasposizione esatta dei processi teatrali, ma mira piuttosto a vincerli, a "distruggerli", per riprodurli in maniera cinematografica. Esiste tuttavia un dato importante, che ha appassionato il regista, e che resta valido, non dirò integralmente, ma almeno nella sostanza: intendo il dialogo. Piú dei meccanismi, che consentono l'articolarsi di una "pièce", per me è il dialogo il vero elemento ispiratore, da cui si è spinti a ricrearla cinematograficamente ».
E' una posizione coerente con tutta una tradizione cinematografica ormai illustre, che dall'*Enrico V* di Olivier passa attraverso *La leggenda di Narayama* di K. Kinoshita per arrivare alle ultime, classiche opere di un Dreyer (altro cineasta con cui la carriera artistica di Oliveira ha non pochi punti di confronto). E' quindi probabile che questa concezione, che Oliveira esemplifica già chiaramente in *O passado e o presente*, avrebbe trovato consenziente anche il Dreyer di *Ordet*; lo stesso Dreyer che, in un testo del lontano 1933, affermava: « Il dramma teatrale psicologico deve certamente essere considerato come il materiale piú adeguato, a condizione tuttavia che l'idea del dramma, la sua *materia bruta*, si distacchi dalla forma teatrale e diventi cinematografica. Bisogna dunque che essa si liberi della polvere delle quinte e della tradizione e, rispettando le intenzioni dell'autore, si trapianti dal teatro nella vita. (...) Il film parlato appare come un dramma teatrale in forma concentrata. » [11]

Benilde ou a virgem mãe

Ho ricordato questa riflessione del regista danese anche perché mi sembra che aiuti a capire meglio lo spirito con cui Oliveira si è accinto a comporre il suo film piú recente, *Benilde ou a virgem mãe*, splendido punto di arrivo della sua lunga vicenda artistica, non a caso ricco di consonanze, nello stile e nelle inquietudini tematiche, con il citato *Ordet* dreyeriano.
Benilde è per Oliveira un approdo decisivo per molte ragioni. Costituisce innanzitutto la prosecuzione e l'approfondimento, a un livello esteticamente molto piú impegnativo, della nuova direzione di ricerca inaugurata dal film precedente [12]: si trattava anche qui di tradurre per lo schermo un'opera teatrale preesistente, inventando la dimensione cinematografica piú adatta a valorizzarne e ad esprimerne le indicazioni tematiche; e si trattava ancora di ricostruire il mondo chiuso, umanamente arido e opprimente, di una borghesia tipicamente provinciale, sia pure innestando sulla tematica sociale

[10] In « Critica », Lisbona, n. 5, marzo 1972 (riportata in « Personale di Manuel de Oliveira », cit.).

[11] Carl Th. Dreyer: *Il vero film parlato*; cit. in « Cahiers du Cinéma », Parigi, n. 127, 1962).

[12] Rispetto al quale *Benilde* sembra debba addirittura considerarsi il secondo momento di una trilogia sul tema dell'amore (cfr. l'intervista a Paulo Rocha, cit.).

e di costume una problematica e una inquietudine esplicitamente religiose.
Il film segna poi l'incontro di Oliveira con l'autore drammatico, scrittore e poeta José Régio [13], al quale era legato da amicizia e stima fin dagli anni trenta, quando era intervenuto sulla sua rivista letteraria « Presença », con un articolo, rimasto famoso, in difesa di *Douro, faina fluvial.* Da allora Régio aveva seguito da vicino e sostenuto l'attività cinematografica di Oliveira, spesso anche collaborando direttamente con consulenze e testi; per ben due volte, sul finire degli anni cinquanta, lo stesso Oliveira aveva avviato, senza riuscire a portarlo a termine, *O filme sobre José Régio,* un'opera dedicata appunto alla vita e all'arte di colui che, con pochi altri, egli considera il suo maestro, la personalità di cui subí maggiormente l'influenza. Nel 1962 poi Oliveira aveva scritto una sceneggiatura basata su di un testo di Régio, « A velha casa », mentre nel 1966, dopo *A caça,* aveva realizzato il documentario *As pinturas do meu irmao Júlio,* basato su testi e poesie di Régio e dedicato al fratello di questi, il pittore Júlio María, e alla sua nostalgia per il paese natale (Vila da Conde).
Con il mondo espressivo di Régio, quello di Oliveira ha del resto molti punti di contatto: non solo per il posto di primo piano che entrambi occupano nell'ambito della cultura lusitana e per i collegamenti da entrambi ricercati con le tendenze artistiche piú feconde in atto in campo internazionale, ma anche perché entrambi sono interessati « ad accogliere e fare proprie esperienze nuove, non solo ideologiche, psicologiche ed estetiche, ma anche tecniche ». Come rileva Giuseppe Carlo Rossi [14], « al di sotto dell'allegoria, che caratterizza gran parte della produzione letteraria di José Régio, si sente palpitare un fervore patetico, che rende attraenti i problemi spirituali che l'autore si pone: il mistero dell'intervento di Dio nelle cose umane, la difficoltà di delimitazione dei confini fra il bene e il male, il senso dei diritti e dei doveri dell'uomo ».

Sono temi centrali anche in « Benilde ou a virgem mãe », dramma scritto da Régio nel 1947 [15], il terzo dopo « Giacobbe e l'angelo » e « Tra maschere » (entrambi del 1940). Il testo teatrale, in tre atti, mette in scena la strana vicenda di Benilde, una ragazza diciottenne che vive rinchiusa, segregata dal mondo, in una casa borghese, in una città di provincia intorno agli anni trenta. La casa appartiene a una zia di Benilde, Etelvina, il cui figlio, Eduardo, è innamorato della ragazza. La madre di Benilde è morta pazza anni prima; il padre vive a Lisbona e viene ogni tanto a trovarla. Nella

13 Pseudonimo di José María dos Reis Pereira, nato nel 1910, per vari anni insegnante al liceo di Oporto, successivamente trasferitosi a Portalegre.
14 Giuseppe Carlo Rossi (a cura di): « Teatro portoghese e brasiliano », Milano, Nuova Accademia Editrice, 1956, p. 269.
15 Pubblicato anche in Italia, in « La Commedia », dicembre 1948.

casa di Etelvina vive anche la nutrice di Benilde, Genoveva, mentre amici della famiglia sono un curato, padre Cristóvão, e un medico, il dottor Fabrício. Il primo atto culmina nella notizia che Benilde, sottoposta a visita medica in seguito ai sospetti della nutrice, risulta incinta. La notizia sconvolge il piccolo mondo in cui vive la protagonista: anche perché ella afferma che il suo stato è dovuto a un intervento divino. Ne seguono perplesse discussioni tra il medico e il curato. Il secondo atto è dedicato ai riflessi che la rivelazione ha sulla zia — navigata donna di mondo, che, avendo subito escluso la eventualità che responsabile dell'accaduto sia il figlio, sospetta di un mentecatto che da tempo si aggira intorno alla casa — e su Eduardo, l'innamorato, sconvolto dall'accaduto ma fiducioso nella innocenza di Benilde. Nel terzo atto infine interviene anche il padre della ragazza, che si sente perseguitato dal destino e si convince che la figlia sia impazzita, come già a suo tempo la madre. L'amore spinge Eduardo a dichiararsi colpevole, ma egli deve cedere di fronte alla irremovibile convinzione di Benilde, che narra come all'età di tre anni ebbe la rivelazione del proprio destino di "vergine madre", e come da allora abbia voluto isolarsi dal mondo per ascoltare le "voci". Sentendosi ammalata e prossima alla morte, Benilde si ritira nella propria stanza, e mentre Eduardo si dispera, il curato afferma che « non c'è morte per chi crede ».

In questo suo quarto lungometraggio, Oliveira dimostra fino a che punto egli sia in grado di trasformare radicalmente il proprio stile in funzione della materia trattata. Si tratta anche qui, come in *O passado e o presente*, di un film basato prevalentemente sui dialoghi e sugli attori. Ma, completamente abbandonata la composizione in larga misura realistica, sciolta e mossa del film precedente, egli immerge i personaggi in un universo immaginifico in cui tempo e spazio acquistano cadenze ieratiche, tonalità funeree, di una sacralità metastorica.

Non so fino a che punto Oliveira (anche qui autore unico della riduzione e della sceneggiatura) abbia conservato e rispettato il testo originale di Régio: sembra comunque che egli abbia ricercato proprio quella estrema spogliazione di ogni elemento accessorio, quella rigorosa essenzialità che Dreyer definiva appunto « forma concentrata ». Sotto questo aspetto, che si riferisce ai mezzi espressivi e all'interna struttura dei tre atti (Oliveira segue rigidamente la tripartizione del dramma originale), il regista si ricollega alle esperienze compiute in *Acto da primavera* e in *O pão* piuttosto che a quelle de *La caça* e de *O passado e o presente.* La direzione in cui si è mosso, cioè, è quella di una trasfigurazione fantastica — plastica, coloristica e sonora — dei materiali narrativi, umani e scenografici, di una crescente tensione interna capace di svelarne e di valorizzarne ogni potenzialità simbolica. Accettando in par-

tenza i dati della convenzione teatrale, i limiti di un palcoscenico da "Kammerspiel", egli è riuscito a immergere il racconto in una dimensione interiorizzata, universalizzata; per cui i conflitti di psicologie e di caratteri diventano conflitti di anime, un confronto tra concezioni diverse della vita e del sacro, destinato a restare fino alla fine irrisolto, a conservare la sua misteriosa ambiguità. Per cui *Benilde* è sí, come è stato scritto, il ritratto acre e pungente di una classe sociale condannata dalla storia, lo « smascheramento di una borghesia che vive di "apparenze", che pensa in funzione della morale da essa stabilita, e non resiste al profondo sconvolgimento che la "vergine" è destinata a provocare » [16]; e si può capire come, attraverso questa chiave di lettura, si sia cercato di conciliare questo film cosí rigoroso, difficile, ostico per spettatori in cerca di facili emozioni, con gli umori di un pubblico come quello portoghese di oggi, appena uscito da una rivoluzione vittoriosa e quindi particolarmente sensibile alle tematiche politiche e sociali; ma sopravvalutare questi aspetti, tutto sommato secondari, della vicenda significa non intendere la problematica piú autentica del film, la riflessione che Oliveira, con Régio, intende proporre sulla natura e le incertezze dell'amore, sulle contraddizioni e le angoscie di una condizione umana in cui la fede nel divino resta fino alla fine un dato razionalmente irraggiungibile, un incomprensibile e quindi scandaloso atto gratuito di totale donazione.
Questo film anzi — che, almeno alla prima e per ora, purtroppo, unica visione, ho trovato artisticamente eccezionale, in uno di quei rarissimi incontri che di quando in quando vengono a restituirci la fiducia nel cinema, nelle possibilità estetiche e spirituali del suo linguaggio — appare come un risultato tanto piú sorprendente in quanto fa propria, senza tentennamenti, una classicità, una compostezza di costruzione, che si potevano anche ritenere ormai relegate al passato, soprattutto tenendo conto del contesto politico del Portogallo di oggi. Ed è anche questo un aspetto non secondario della coerenza di un autore evidentemente poco attento alle mode, alle convenzioni del cinema commerciale (a anche di quello più impegnato e "militante" dei giovani autori contemporanei), preoccupato soltanto di adeguare la forma al contenuto, i mezzi espressivi alla tematica personale che sente ad ogni nuova opera di dover comunicare.
Una lucida testimonianza di questa consapevolezza e autonomia creativa è contenuta anche in una recente, polemica dichiarazione [17], in cui Oliveira, dopo aver accennato all'arricchimento apportato al linguaggio filmico dal sonoro, rileva che « tutte le tecniche e gli artifici sono stati usati ad un tale grado di esaurimento che si

[16] Mário Damas Nues in « República », Lisbona, 6 dicembre 1975.
[17] Da una lettera inviata a Rui Nogueira nei giorni della retrospettiva veneziana e diffusa in ciclostile dall'Ufficio stampa della Biennale-cinema.

potrebbe dire che oggi sono diventati delle forme stereotipate e ormai non-significanti. Si nota, quindi, la necessità di un salutare regresso, in cui si riprendano le forme piú semplici nella costruzione audiovisiva, in cui la nozione di teatro e di cinema si perde e in cui la simulazione della realtà non ha importanza, o ne ha di minore, interessando piuttosto che le opere "parlino" ».

Arrivato quasi alla soglia dei settant'anni, Oliveira, dopo un tirocinio durato praticamente tutta una vita, sembra oggi animato da una straordinaria, giovanile vitalità creativa. Pare che finalmente siano terminati i tempi dei progetti seppelliti nei cassetti e dei crediti negati (anche se le polemiche seguite in Portogallo al suo ultimo film non sono certo un sintomo incoraggiante). Di fronte ai due lungometraggi realizzati nell'arco di quarant'anni, gli altri due portati a termine tra il 1971 e il 1975 — ai quali dovrebbe presto aggiungersi il terzo momento della trilogia, *Amor de perdição*, già in fase avanzata di lavorazione [18] — sembrano indicare che l'importanza del suo contributo è stata riconosciuta e che si è disposti a consentirgli di andare avanti per la strada intrapresa.
Non sembra comunque che l'opera di Oliveira, in tutti questi anni, abbia esercitato una reale influenza sul cinema portoghese, creando una scuola, indicando una direzione di lavoro e di ricerca alla produzione nazionale. Si ha l'impressione che anche per lui si sia ripetuto il fenomeno verificatosi in Danimarca per Carl Theodor Dreyer: anche se molti giovani cineasti di ieri e di oggi hanno fatto con lui il loro apprendistato [19], non risulta che il suo esempio abbia trovato imitatori o autori comunque in grado di raccoglierne l'eredità: sia forse per l'eccezionalità della sua personalità artistica, sia perché sono mancate fino ad oggi le premesse economiche e strutturali per una fioritura del cinema portoghese. La singolarità della esperienza artistica e umana di Oliveira, le radici ormai lontane della sua formazione e del suo umanesimo, appartengono forse a una civiltà, a una cultura di cui egli è, come il grande Dreyer, uno degli ultimi, autorevoli e solitari testimoni.

[18] Il romanzo di Camilo Castelo Branco da cui il film è tratto aveva già avuto due versioni cinematografiche: nel 1921 per la regia di Georges Palla e nel 1943 per la regia di António Lopes Ribeiro.

[19] Vanno citati soprattutto: Paulo Rocha, che aveva collaborato ad *Acto da primavera* e al successivo *A caça*, ottenne la supervisione di Oliveira per il suo mediometraggio "*Sever do vouga*"... *uma experiéncia* (1971), ma si era già affermato come uno dei giovani registi di punta del cinema portoghese con *Verdes anos* (1963) e *Mudar de vida* (1966); Manuel Guimarães, assistente di Oliveira per *Aniki-Bóbó*, passò alla regia nel 1949 realizzando anche lungometraggi di un certo rilievo (*Saltimbancos*, 1951; *Nazaré*, 1952; *O crime da Aldeia Velha*, 1964; ecc.) prima di morire, nel gennaio del 1975; Noémia Delgado, dopo la collaborazione al montaggio di *O passado e o presente*, ha esordito recentemente come regista con il documentario a lungometraggio *Máscaras*. Erroneamente cita invece tra i collaboratori di Oliveira il regista Fernando Lopes Lino Micciché (in « Avanti! », 12 agosto 1965), confondendolo con António F. Lopes Fernandes.

Manuel Cândido Pinto de Oliveira è nato a Oporto il 12 dicembre 1910.

1910-1928: compie gli studi al Colégio Universal di Oporto e al Colégio de La Guardia in Galizia. Nel 1927 intraprende l'attività professionale nell'industria e nell'agricoltura, dirigendo con il fratello Casimiro la Fabbrica "9 luglio", fondata da suo padre. Manuel si fa conoscere l'anno successivo per i suoi "exploits" sportivi, nella ginnastica, nell'atletica e nell'automobilismo (ottiene vari premi in Portogallo, Spagna e Brasile). Comincia a interessarsi di cinema scrivendo la sceneggiatura di un film sulla città di Oporto e ne prepara un'altra intitolata *9 de Abril* (data di una battaglia della prima guerra mondiale, in cui si distinsero soldati portoghesi), su soggetto di Adolfo Quaresima e dialoghi di Alberto de Serpa (interprete principale: Carlos Carneiro). Ma non riesce a trovare produttori. Fa intanto la comparsa nel film *Fatima milagrosa* di Rino Lupo, girato a Oporto.

1929-1936 — Collaborando con il pittore Porfirio Ventura e il disegnatore Sampaio, scrive nel 1929 soggetti per cartoni animati, che restano inediti. Inizia nello stesso anno la lavorazione di *Douro, faina fluvial*, che nel 1931 è proiettato a Lisbona, a un Congresso internazionale di critici cinematografici, dove trova favorevoli accoglienze. Nello stesso 1931: studia il progetto di un film astratto sonoro, *Ritmos de agua*, ispirato a una poesia di Antonio Patricio Patricio; scrive il soggetto di *Luz* (un saggio di cinema d'avanguardia) e la sceneggiatura di *Bruma* (pubblicata sulla rivista « Presença » n. 33). L'anno successivo gira invece a Lisbona il cortometraggio *Estátuas de Lisboa*, che rimane incompleto ma che esce ugualmente sugli schermi portoghesi. Manuel intanto è uno dei primi azionisti della nuova società Tobis Portuguesa e appare come attore nel primo film parlato portoghese, *A cançao de Lisboa*, diretto da Telmo Cottineli e prodotto dalla Tobis. Nel 1934 esce finalmente in Portogallo la versione sonorizzata di *Douro*. Negli anni successivi i progetti si accumulano, senza risultato: i soggetti *Prostituição* (sull' "underground" urbano) e *Desemprego* (ambientato nel Douro); l'idea di un documentario romanzato a lungometraggio sul vino di Oporto, che doveva essere « al tempo stesso un vasto affresco della vita rude, ingrata, sempre uguale e senza avvenire, dei lavoratori rurali della regione di Douro »[1] intitolato *Os gigantes do Douro* (ne gira solo alcune scene; poi l'Istituto do Vinho di Oporto, co-produttore del film, rompe il contratto)[2]; *Boda*, un film surrealista il cui soggetto è pubblicato su « Presença », e *A mulher que passa*, una commedia drammatica impostata su certi ambienti sportivi e "bohèmes" di Oporto.

1937-40 — Realizza tre nuovi documentari e progetta un lungometraggio sul Portogallo, *Hino à Paz*. Si sposa nel 1940 con Maria Isabel Brandão Carvalhais.

[1] Alves Costa in « Planificacão de Aniki-Bóbó, un filme escrito e realizado por Manuel de Oliveira », Porto, Ediçao do Cine-clube do Porto, 1963, p. 10.

[2] Fernando Duarte (in « Celulóide », Rio Maior, n. 220, gennaio 1976), contrariamente alle altre fonti note, fa risalire questo progetto al 1948.

1941-43 — Dopo aver girato a 16 mm. alcune sequenze preparatorie, (sotto il titolo provvisorio *Gente miúda*), realizza *Aniki-bóbó*, il primo lungometraggio, che termina e presenta al pubblico l'anno successivo. Scrive poi soggetto e sceneggiatura di *Saltimbancos*, un film sul mondo del circo.

1952-53 — Prepara un lungometraggio, *Angélica*, storia di un amore ideale, a cui è però negato il finanziamento pubblico, e un film ispirato ai bassorilievi delle tombe di Pedro o Cruz e d'Ines. Abortisce anche un altro progetto, un documentario a lungometraggio per la Campagna nazionale di educazione degli adulti, propostogli da Manuel Moutinho.

1956-59 — Realizza a colori il documentario *O pintor e a cidade*, presentato ai festival di Venezia e di Manila. Altri progetti che non riesce a realizzare nel 1957: *Bairro de Xangai* (un film di denuncia sociale), *De dois mil não passarás*, *Vilarinho da Furna*, *Retratos dum Povo*, *José Régio*, ecc. Sul progetto dedicato a José Régio ritorna nel 1959, ma non conclude le riprese.

1961-63 — Realizza il secondo lungometraggio, *Acto da primavera*, e durante una pausa nella lavorazione del film gira il mediometraggio *A caça*. Sceneggia, da « A velha casa » di José Régio, *As monstruosidades vulgares*, e progetta il cortometraggio *Auto da Paixão*, da un testo di Frei Manuel Vaz.

1964-66 — Gli viene dedicata la prima retrospettiva dal festival di Locarno (1964); altre ne seguiranno a Parigi nel 1965-66 (e poi a Madrid nel 1973 e agli Incontri internazionali di La Rochelle nel 1975). Nel 1966 *Acto da primavera* ottiene il primo premio al I festival internazionale del film sul folklore a Siena. Nel 1966 realizza *As pinturas de meu irmão Júlio.*

1971-72 — Realizza *O passado e o presente*, con il contributo della fondazione Gulbenkian. Il film è respinto dal festival di Cannes (dove viene comunque presentato in una rassegna laterale sul cinema portoghese), mentre lo accoglie il festival di Pesaro.

1974-77 — Con il contributo dell'Instituto Português de Cinema realizza *Benilde ou a virgem mãe*, che il festival di Berlino rifiuta di ammettere in concorso e che è ospitato nella "personale" dedicata a Oliveira dalla Biennale-cinema nel 1976. Al regista viene concesso nuovamente l'aiuto dell'Istituto portoghese del cinema per la realizzazione di un nuovo film, *Amor de perdiçao*, da un romanzo di Camilo Castelo Branco.

Fátima milagrosa (t.l.: Fatima miracolosa) — **r.**: Rino Lupo - **f.**: Maurice Laumann - **int.**: Ida Kruger, Maria Júdice da Costa, Antero Faro, Fé Fernanda Simões, Amélia Figueiroa, Aida Lupo, Francisco Sena, Rafael Alves, Beatriz Costa, Francis e Manuel de Oliveira - **p.**: Mello, Castelo Branco Lda - **o.**: Portogallo, 1928 (Iª: Oporto, 7 aprile 1928).

● **Douro, faina fluvial** (t.l.: Douro, lavoro sul fiume) — **r., s., sc.**: Manuel de Oliveira - **f.**: António Mendes - **mo.**: M. de Oliveira - **m.** (versione sonora): Luís de Freitas Branco - **so.** (versione sonora): Fernando Vernalde y Eder, Luís V. Frazão - **p.**: M. de Oliveira - **o.**: Portogallo, 1931 - **d.**: S.P.A.C. - **lg.**: 575 m.

La prima versione muta è stata presentata a Lisbona, al V congresso internazionale della critica, il 21 settembre 1931; la versione sonora è stata presentata a Lisbona e a Oporto l'8 agosto 1934.

Estátuas de Lisboa (t.l.: Statue di Lisbona) — **r., s., sc., f.**: Manuel de Oliveira - **p.**: Ulysseia Filme - **o.**: Portogallo, 1932.

Film incompleto, ma programmato commercialmente come complemento di programma, con l'accordo dell'autore.

A canção de Lisboa (t.l.: La canzone di Lisbona) — **r.**: Cottineli Telmo - **d.**: José Gelhardo - **f.**: Henri Barreyere, César de Sá, Octávio Bobone - **c.**: Chacatouny - **mo.**: Tonka Taldy - **m.**: Jaime Silva Filho, Raúl Portela, Raúl Ferrão - **so.**: Hans-Cristof Wohlrab, Paulo de Brito Aranha - **as.so.**: Sousa Santos - **int.**: Beatriz Costa, Vasco Santana, António Silva, Manuel de Oliveira, Ana Maria, Manuel Santos Carvalho, Alfredo Silva, Eduardo Fernandes, Silvestre Alegrim, Teresa Gomes, Henrique Alves, Julia Assunção, Maria Albertina, Francisco Santos, José Victor, Sebastião Ribeiro, Guimarães Brazão, José Santos, Sofia Santos - **p.**: Tobis Portuguesa - **o.**: Portogallo, 1933 (1ª: Lisbona, 7 novembre 1933).

Em Portugal também se fabricam automóveis (t.l.: Anche in Portogallo si fabbricano automobili) — **r., s., sc.**: Manuel de Oliveira - **f.**: António Mendes - **scg.**: Fernando Pessa - **m.**: Calderon - **p.**: Lisboa Filme - **o.**: Portogallo, 1938 (Iª: Lisbona, 3 febbraio 1938) - **lg.**: 300 m.

Miramar, praia de rosas (t.l.: Miramar, spiaggia di rose) — **r., s., sc.**: Manuel de Oliveira - **f.**: António Mendes - **scg.**: Fernando Pessa - **m.**: Calderon - **p.**: Lisboa Filme - **o.**: Portogallo, 1938 - **lg.**: 300 m.

Famalição — **r., s., sc.**: Manuel de Oliveira - **f.**: António Mendes - **scg.**: Vasco Santana - **m.**: Jaime Silva Filho - **p.**: Lisboa Filme - **o.**: Portogallo, 1940 (Iª: Lisbona, 23 maggio 1940) - **lg.**: 630 m.

● **Aniki-Bóbó** — **r.**: Manuel de Oliveira - **asr.**: Manuel Guimarães, Fernando Garcia, Perdigão Queiroga, Silvino Vieira - **s.**: basato sul racconto « Meninos milionarios » di Rodrigues de Freitas - **sc.**: M. de Oliveira - **d.**: Manuel Matos, M. de Oliveira, António Lopes Ribeiro, Nascimento Fernandes - **versi:** Alberto de Serpa - **f.**: António Mendes - **scg.**: José Porto - **c.**: António Vilar - **mo.**: Vieira de Sousa, Manuel de Oliveira - **m.**: Jaime Silva Filho - **so.**: Sousa Santos - **int.**: Nascimento Fernandes (il commerciante), Vital dos Santos (il professore), António Palma (un cliente), Fernanda Matos (Terezinha), Horácio Silva (Carlitos), António Santos (Eduardito), Armando Pedro (il commesso), António Morais Soares (Pistarim), Feliciano David (Pompeu), Manuel de Sousa (il "filosofo"), Antonio Pereira (il "Batatinhas"), Rafael Mora (Rafael), Américo Botelho ("Estrelas"), Manuel de Azevedo (il cantante sulla strada) - **p.**: António Lopes Ribeiro - **pa.**: M. de Oliveira - **o.**: Portogallo, 1942 (Iª: Lisbona, 18 dicembre 1942) - **lg.**: 2.100 m.

I film contraddistinti dal segno ● sono stati presentati a Venezia.

● **O pintor e a cidade** (t.l.: Il pittore e la città) — **r.:** Manuel de Oliveira - **asr.:** António F. Lopes Fernandes - **s., sc.:** Manuel de Oliveira - **f.** (Agfacolor), **mo.:** M. de Oliveira - **m.:** Luís Rodrigues, con corale, madrigali e motivi tradizionali della città di Oporto raccolti da Rebelo Bonito (con la collaborazione dell'Orfeão di Oporto, diretto da Vergilio Pereira) - **so.:** Alfredo Pimentel, Joaquim Amaral - **int.:** António Cruz (il pittore) - **p.:** M. de Oliveira - **o.:** Portogallo, 1956 (Iª: Lisbona, 27 novembre 1956) - **lg.:** 800 m.

O coração (t.l.: Il cuore) — **r., s., sc.:** Manuel de Oliveira - **f.** (Colore, 16 mm.): M. de Oliveira - **o.:** Portogallo, 1958.
Film scientifico sperimentale

● **O pão** (t.l.: Il pane) — **r.:** Manuel de Oliveira - **asr.:** António F. Lopes Fernandes, Sebastiãa de Almeida - **f.** (Eastmancolor), **mo.:** M. de Oliveira - **so.:** M. de Oliveira, assistito da António Ribeiro - **p.:** M. de Oliveira per Federação Nacional dos Industriais de Moagém - **o.:** Portogallo, 1959 (Iª novembre 1959) - **lg.:** 1.620 m. (prima versione), 660 m. (seconda versione).

● **Acto da primavera** (t.l.: Recita di primavera) — **r.:** Manuel de Oliveira - **asr.:** António Reis, António Soares, Domingos Carneiro - **s.:** basato su un "acto" di Francisco Vaz de Guimarães - **sc.:** M. de Oliveira - **cs.:** rev. José Carvalhais, José Régio - **f.** (Eastmancolor): M. de Oliveira - **arr.:** Amandio Medeiros - **c.:** Jaime Valverde - **t.:** Amélia Chaves - **mo., so.:** Fernando Jorge - **selezione delle "attualità":** Paulo Rocha - **int.:** Nicolau da Silva (Cristo), Ermelinda Pires (la Madonna), Maria Madalena (Maddalena), Amélia Chaves (Veronica), Luís de Sousa (l'accusatore), Francisco Luís (Pilato), Renato Palhares (Caifa), Germano Carneiro (Giuda), José Fonseca (la spia), Justiniano Alves (Erode), João Mirando (Pietro), João Luís (Giovanni), Manuel Criado (il diavolo) - **p.:** M. de Oliveira, con il contributo del Fundo do Cinema Nacional - **o.:** Portogallo, 1962 (Iª: Parigi, 10 aprile 1963; Lisbona, 2 ottobre 1963) - **d.:** Filmes Lusomundo - **lg.:** 2.500 m.

● **A caça** (t.l.: La caccia) — **r.:** Manuel de Oliveira - **collab. r.:** Paulo Rocha - **asr.:** Domingos Carneiro - **s., sc., f.** (Eastmancolor): M. de Oliveira - **mo.:** M. de Oliveira - **so.:** Fernando Jorge, Manuel Fortes - **int.:** João Almeida (Roberto), António Santos (José), Albino Freitas (il calzolaio), Manuel Sá (il monco) - **p.:** M. de Oliveira, Tobis Portuguesa, con il contributo del Fundo do Cinema Nacional - **o.:** Portogallo, 1963 - **lg.:** 570 m.

● **As pinturas do meu irmão Júlio** (t.l.: I quadri di mio fratello Júlio) — **r.:** Manuel de Oliveira - **asr.:** António F. Lopes Fernandes - **s., sc.:** M. de Oliveira - **comm. e versi:** José Régio - **f.** (Kodachrome), **mo.:** M. de Oliveira - **m.:** Carlos Paredes - **so.:** Abreu de Oliveira - **p.:** M. de Oliveira - **o.:** Portogallo, 1965 - **lg.:** 180 m.

A propósito da inauguração duma estátua - Porto 1100 anos (t.l.: A proposito della inaugurazione di una statua - Oporto 1100 anni) — **r.:** Artur Moura, Albino Baganha, António F. Lopes Fernandes - **sv.:** Manuel de Oliveira - **f.** (Eastmancolor): Artur Moura, Acácio de Almeida, in collab. con Augusto Cabrita e José Luis - **mo.:** M. de Oliveira - **p.:** M. de Oliveira - **o.:** Portogallo, 1970 - **dr.:** 90'.

"Sever do vouga" ... uma experiéncia — **r.:** Paulo Rocha - **sv.:** Manuel de Oliveira - **asr.:** Leonel Efe, Oscar Cruz - **s., sc.:** Fernando Lopes - **f.** (Eastmancolor): Acácio de Almeida - **scg.:** Alexandre O'Neill - **mo.:** Paulo Rocha, Noémia Delgado - **m.:** Fernando Lopes Graça - **so.:** Valentin de Carvalho - **effetti sonori:** Alexandre Gonçalves - **p.:** António da Cunha Telles per Shell Portuguesa - **o.:** Portogallo, 1971 (Iª: Lisbona, 18 novembre 1971) - **dr.:** 30'.

● **O passado e o presente** (t.l.: Il passato e il presente) — **r.:** Manuel de Oliveira - **asr.:** Américo Patela - **s.:** basato sull'omonimo testo teatrale di Vicente Sanches - **sc.:** M. de Oliveira - **d.:** Vicente Sanches - **f.** (Eastmancolor): Acácio de Almeida - **scg.:** Zeni d'Ovar - **c.:** Conceição Madureira - **mo.:** M. de Oliveira - **asmo.:** Noémia Delgado - **m.:** brani dal « Sogno di una notte di mezza estate » di Mendelssohn, eseguiti da João Paes - **int.:** Maria de Saisset (Vanda), Manuela de Freitas (Noémia), Bárbara Vieira (Angélica), Alberto Inácio (Ricardo), Pedro Pinheiro (Firmino), António Machado (Maurício), Duarte de

Almeida (Honório), José Martinho (Fernando), Alberto Branco (il medico), Guilhermina Pereira (la ragazza), Agostinho Alves (il giardiniere), Pedro Efe (l'autista), Carlos de Sousa (il prete), Cândida Lacerda (la donna nel cimitero), António Beringel (l'impresario delle pompe funebri), Manuel de Oliveira - **dp.**: Ernesto de Oliveira - **p.**: M. de Oliveira, cooperativa "Centro Português de Cinema" finanziata dalla fondazione Gulbenkian - **o.**: Portogallo, 1972 (Iª: Lisbona, 26 febbraio 1972) - **d.**: Italnoleggio - **lg.**: 3.200 m.

● **Benilde ou a virgem mãe** (t.l.: Benilde o la vergine-madre) — **r.**: Manuel de Oliveira - **asr.**: Amílcar Lira - **s.**: basato sull'omonimo dramma di José Régio - - **sc.**: M. de Oliveira - **f.** (Eastmancolor): Elso Roque - **asop.**: Pedro Efe - **scg.**: António Casimiro - **arr.**: João Luís - **so.**: Valentim de Carvalho - **int.**: Maria Amélia Aranda (Benilde), Jorge Rola (Eduardo), Jacinto Ramos (il dott. Fabrício), Maria Barroso (Genoveva), Augusto de Figueiredo (padre Cristóvão), Glória de Matos (Etelvina), Varela Silva (il padre di Benilde) - **dp.**: Henrique Espirito Santo - **p.**: Tobis Portuguesa, Centro Português de Cinema - **o.**: Portogallo, 1975 (Iª: Lisbona, 21 novembre 1975) - **dr.**: 112'.

IL DECOROSO IMMOBILISMO DEL CINEMA CUBANO

Massimo Mida

L'impressione suscitata dalla visione dei quattro documentari e dei due lungometraggi di produzione cubana alla Biennale-cinema (*Cronica de la victoria* di Fernando Perez e Jesus Diaz, *Sulkary* di Melchior Casals, *Arte del pueblo* di Oscar Valdés, *Cantata de Chile* di Humberto Solas e *Mella* di Enrique Pineda Barnet), è stata intonata a una duplice perplessità. Da un lato abbiamo cioè ritrovato un pacchetto di opere che testimoniano il buon livello tecnico di quella cinematografia nata all'indomani della rivoluzione castrista; dall'altro ci è sembrato che da quell'inizio folgorante, rimarchevole solo se si pensa che a Cuba prima di Castro il cinema non esisteva, i cineasti cubani hanno fatto ben pochi passi avanti, né si sono liberati da un tono propagandistico e da un'esaltazione acritica dei risultati raggiunti dalla minuscola repubblica socialista. Un ristagno, dunque; una stasi, che lascia adito a una sintomatica delusione.

Nel 1963 si svolse a Sestri Levante la IV Rassegna del cinema latino-americano; il sottoscritto faceva parte della giuria per i documentari e si batté per far ottenere il primo premio (e l'ottenne) ai documentari cubani di *Hemingway* di Fausto Canel e *Primer Carnaval Socialista* di Alberto Roldan. Era un premio ampiamente meritato: partito da zero, il documentario cubano aveva acquisito subito una sua precisa fisionomia. In pochi anni la scuola del cinema di Cuba, fondata subito dopo la rivoluzione, era riuscita a creare un collettivo agguerrito, un gruppo cioè di registi in possesso di sicure qualità di fantasia e di tecnica, ed era riuscita anche a dare un volto a quella cinematografia. I temi della vittoriosa rivoluzione dei campesinos e della nuova realtà creatasi nel paese erano trattati con immagini di sofferta tensione, sotto il segno di un linguaggio e di archetipi che tendevano all'epica.

Non ci è sembrato, a tredici anni di distanza, che il cinema cubano sia proficuamente cresciuto e abbia sostanzialmente mutato natura e stile. Anche dal punto di vista del linguaggio e della scelta espresiva, gli stilemi sono quelli di un tempo. Forse soltanto qualche miglioramento nel gusto, nella tecnica piú varia e articolata. Tuttora i suoi autori si esprimono nell'ambito di un cinema la

cui dimensione non si discosta molto da quella di un tempo, cioè quella del messaggio popolare di intonazione politica. Callisto Cosulich ha scritto su « Paese sera »: « I cineasti (cubani) rischiano di ripetersi, se continuano con troppa insistenza a rievocare le origini, il cammino irto di ostacoli che i precursori hanno dovuto percorrere, la rivoluzione che ha permesso di affrancarsi dal capitalismo... Durano fatica a drammatizzare la realtà in cui vivono. Debbono ricominciare a trattare i problemi dell'individuo, della sua interiorità... E' un momento delicato di sviluppo che può definitivamente maturare una cinematografia, ma può anche costringere ad un'infanzia eccessivamente protratta ». E, per tornare un po' indietro, ci pare illuminante e significativo riportare un brano tratto dal quaderno sul « Cinema cubano » che Ugo Casiraghi, dopo un soggiorno proficuo e intenso nell'isola, aveva redatto nel 1967 per la FICC: « Talvolta si ha la sensazione, o il timore, che i cineasti cubani preferiscano andare al sicuro, che non rischino e non si compromettano abbastanza. Invece noi siamo convinti che essi valgono molto di piú di quanto essi per primi non credano, e che se avranno la fortuna di essere lasciati in pace nella edificazione della loro società e del loro cinema, supereranno presto esitazioni e remore, affronteranno nuove e piú eccitanti contraddizioni, e ci regaleranno anche qualche opera d'arte, da guardare con stupore e con gratitudine ».
Forse non si tratta di auspicare capolavori, ma opere nate da una visione critica del cammino verso il socialismo del proprio paese. Oggi invece dobbiamo con un po' di rammarico constatare che quell'auspicato sviluppo tematico non si è realizzato. Sappiamo che a Cuba la cultura, prima di Castro, era ad un livello di sottosviluppo, ma quella partenza positiva non ha portato a molto di nuovo. La dialettica marxista non pare che venga convenientemente applicata alla nuova realtà del paese, nei suoi risultati positivi e nelle sue inevitabili ombre. Sono queste, almeno nel campo del cinema, le riserve che ci pare giusto formulare.
Del resto, lo stesso Humberto Solas, che ha presentato a Venezia *Cantata de Chile* (1975) — di questo autore ricordiamo, tra gli altri, *Manuela* del 1966, il trittico *Lucia* del 1968 e *Un giorno di novembre del 1968* —, nella conferenza stampa tenuta alla Biennale-cinema di quest'anno, ha dichiarato che il suo film « è un atto di solidarietà con il popolo cileno ed è concepito come uno strumento di agitazione politica. Noi cubani consideriamo l'arte del cinema come un mezzo di conoscenza e un'arma di combattimento che rifletta la esigenze dell'uomo nuovo ». Ma, oltre a questo, non ha mancato di mettere l'accento sulle difficoltà di mantenere il legame con le tradizioni e nello stesso tempo di affrontare la nuova realtà del paese e di offrire una risposta alla situazione che si va evolvendo con il passare degli anni. Certo, in *Cantata de Chile* si può rilevare una partecipa-

zione al dramma cileno umana e commossa, ma anche riscontrare uno sforzo di mediazione abbastanza intellettualistico. Un regista cileno ci avrebbe forse dato un'opera piú valida. (D'altra parte è anche vero che *Actas de Marusia*, girato in Messico dal cileno Miguel Littin, con l'interpretazione di Gian Maria Volonté, e che parte dagli stessi scioperi dei minatori di salnitro del 1907, ci ha condotto a sottolineare riserve non molto dissimili da quelle suggeriteci dal film di Humberto Solas).
Cantata de Chile, infatti, partendo da quello sciopero, ripercorre la storia e i principali avvenimenti della lotta del popolo cileno per l'indipendenza del proprio paese e per il miglioramento della vita dei lavoratori sfruttati dai padroni stranieri. Per raccontare questo cammino macchiato di sangue, Humberto Solas si è avvalso della ricostruzione simbolica di quegli avvenimenti e dei personaggi che ne furono protagonisti. Questi personaggi si esprimono in una sorta di balletto, immerso in una notte scura e di tregenda, rivelando lo spiccato gusto teatrale e coreografico del regista che sfocia in aperture liriche e in struggenti canzoni popolari. Si è servito, in questa parte, che è tutto sommato la piú elaborata, di poesie e canzoni di Volodia Teitelloim, Pablo Neruda e Violeta Parra. Le parole della canzone di base sono di Patricio Menna. Lo sciopero del 1907 è ambientato nelle bianche distese di salnitro (che fanno da voluto contrasto con le scure immagini della rievocazione storica), rotte da anfratti e montagnole: il gusto figurativo del regista è indubbio. Nell'ultima parte del film Solas torna a descrivere lo sciopero, che si sposta a Inique. E questo dà modo al regista di spezzare una lancia in favore dell'unità dei popoli dell'America latina sotto la bandiera della classe operaia. Il finale racconta il duro e implacabile intervento delle truppe governative: le mitragliatrici stanano i minatori dalla miniera occupata di Inique, la strage è totale e senza pietà. Una simbolica sintesi ci riporta, di colpo, alle recenti repressioni in Chile dopo il golpe di Pinochet. La sequenza è tutto un grido di dolore contro la ferocia della dittatura militare: una sorta di cantata tragica che è, appunto, atto di solidarietà e insieme strumento di agitazione politica.
Il cinema cubano, comunque, persegue anche finalità didattiche e didascaliche, ed ecco che la definizione di Solas del cinema come mezzo di conoscenza viene privilegiata dal secondo lungometraggio che prende il titolo dal cognome del fondatore del partito comunista cubano, *Mella* del regista Enrique Pineda Barnet, realizzato nel 1975. Si tratta anche in questo caso di un film nel quale si può riconoscere la mano di un professionista di un certo peso, nella cui carriera fanno spicco, oltre a quattro o cinque documentari, due film a soggetto: *Giselle* del 1964 e *David* del 1967. E tuttavia, pur nella scioltezza della narrazione e in una indubitabile abilità nella messa in scena (buona, ad esempio, è

la scelta degli interpreti, correttamente diretti), anche in questo film di Enrique Pineda Barnet affiorano quelli che secondo noi sono i limiti attuali del cinema cubano. Il film, che ricorda nella struttura certe opere del nostro Francesco Rosi, dà un'ampia traccia della fervida e impegnata esistenza di Mella, quasi interamente trascorsa nell'esilio messicano, e la sua partecipazione alle lotte del proletariato, cosí da identificarsi con le figure piú eminenti del movimento rivoluzionario del continente. Sarà il capo della polizia del governo Machado che lo farà assassinare dai suoi scherani, inviati appositamente in Messico. Tuttavia, dopo aver notato la semplicistica schematizzazione dell'orbita narrativa, bisogna riconoscere che Pineda Barnet ha saputo alternare con linguaggio disinvolto le scene ricostruite con brani documentari e con interventi dello stesso protagonista (interpretato dall'attore Sergio Corrieri, che non demerita) il quale si rivolge all'obbiettivo della macchina da presa, cioè agli spettatori, per puntualizzare, nei momenti salienti, le varie posizioni ideologiche del partito comunista cubano. Osserviamo un'altra cosa: un cinema certo semplicisticamente didattico, che tuttavia non sarebbe affatto incongruo nel cinema occidentale e specialmente in quello italiano. Le scuole del nostro paese non hanno mai avuto un serio apporto da questo mezzo di comunicazione che è ancora il piú vitale tra i mass media.
Abbiamo già detto, in precedenza, che il cinema cubano si dimostrò fin dagli albori un buon cinema documentaristico. Anche alla Biennale-cinema il livello dei documentari cubani si può considerare al di là della media mondiale. Il piú evoluto come linguaggio,e molto accurato dal punto di vista tecnico (i laboratori di sviluppo e stampa e quelli degli effetti speciali devono avere raggiunto un sensibile miglioramento), è *Cronica de la victoria* di Fernando Perez e Jesus Diaz. Né è possibile passare sotto silenzio le soluzioni narrative ed espressive di *Cambiar la vita* dello stesso Diaz, sociologo-urbanistico, di *Arte del pueblo* di Oscar Valdés e di *Sulkary*, il piú spettacolare della selezione, dovuto al regista Melchior Casals. In quest'ultimo è apprezzabile l'uso del colore. *Sulkary* è la danza della fertilità, gli ottimi ballerini che la eseguono fanno parte della scuola di danza moderna diretta da Pablo Bauta. Buona parte del merito del documentario va dunque anche a lui.

I film

Arte del pueblo (t.l.: Arte del popolo) — **r.:** Oscar Valdés - **sc.:** Rebecca Chavez - **f.** (Colore, Panoramico): Mario García Joya - **o.:** Cuba, 1974 - **dr.:** 17'.

Cambiar la vida (t.l.: Cambiare la vita) — **r.**: Jesus Diaz - **f.**: Pablo Martinez - **mo.**: Gladys Cambre - **so.**: Hector Cabrera - **p.**: Sergio San Pedro per Icaic - **o.**: Cuba, 1974 - **dr.**: 90'.

Cantata de Chile (t.l.: Cantata del Cile) — **r.**: Humberto Solas - **ar.**: Orlando Rojas, Lazaro Buria - **sc.**: H. Solas - **f.** (Colore): Alberto Menéndez, Guillermo Canteno, José Hernández - **scg.**: Luis Lacosta - **mo.**: Nelson Rodriguez - **m.**: Leo Brouwer, con l'Orquestra Sinfonica Nacional, coro Orpheon de Santiago - **dm.**: Manuel Duchesne Cuzán - **testi, poesie, ca.**: Volodia Teiteilboim, Pablo Neruda, Violeta Parra. Le parole della cantata sono di Patricio Manna - **so.**: Ricardo Istueta - **o.**: Cuba, 1976 - **lg.**: 3363 m. - **dr.**: 119'.

Cronica de la victoria (t.l.: Cronaca della vittoria) — **r.**: Fernando Perez, Jesus Diaz - **mo.**: Gladys Cambre, Justo Vega - **m.**: Gruppo de Experimentacion Sonora dell'Icaic - **so.**: Hector Cabrera - **p.**: Humberto Hernandez per Icaic - **o.**: Cuba, 1974 - **dr.**: 20'.

Julio Antonio Mella — **r.**: Enrique Pineda Barnet - **s., sc.**: E. Pineda Barnet, Julio García Espinosa, Eduardo Rodriguez, Manuel Octavio Gómez, José Massip - **d.**: E. Pineda Barnet - **f.** (Panoramico, Colore): José Tabio Palma - **mo.**: Miriam Talavera - **m.**: Carlos Farinas - **int.**: Sergio Corrieri, Norma Martinez - **p.**: Icaic - **o.**: Cuba, 1975 - **dr.**: 110'.

Sulkary — **r.**: Melchior Casals - **f.** (Colore): Jorge Haydú - **m.**: Grupo de Percusion del C.N.D.M. - **danzatori:** Conjunto Nacional de Danza Moderna diretto da Pablo Bauta - **o.**: Cuba, 1974 - **dr.**: 20'.

INTRODUZIONE ALLO STUDIO DI VASILIJ ŠUKŠIN

Bruno De Marchi

La scoperta di Šukšin è stata uno degli episodi eminenti della Biennale cinema '76. Di piú: si può dire senza enfasi che s'è trattato d'una rivelazione. Ora sappiamo che accanto ad Andrèj Tarkòvskij il cinema sovietico può scrivere oggi a referto nella storia del « cinema-che-resta » anche il nome di Vasilij Makàrovič Šukšin.
Quarantacinque anni corrono tra l'alfa e l'omega della sua esistenza: 25 luglio 1929, villaggio di Srostki nel territorio dell'Altaj nella repubblica russa, sezione meridionale della Siberia occidentale; ottobre 1974, villaggio di Kletskaja, provincia di Volgograd nella repubblica russa, per un attacco d'ulcera perforante, male di cui soffriva da tempo: erano in corso le riprese di *Oni sražalis' za rodinu* (t.l. Hanno combattuto per la patria) di Sergèj Bondarčuk, dall'omonimo romanzo di Michaìl Šòlochov. E' sepolto a Mosca, dove viveva con la moglie, l'attrice Lidija Nikolaévna Fedosséva e le sue due bambine.
La fanciullezza l'ha vissuta in campagna. La grande guerra nazionale contro il nazismo lo costringe ad interrompere gli studi. A quattordici anni va a lavorare. Nei kolchozy fa il bracciante, il muratore, lo scaricatore, il fabbro. Quando è il momento, presta servizio militare in marina. Poi fa il direttore della scuola serale per la gioventú operaia nel villaggio natio: il legame con la terra è ininterrotto, appassionato. Nel '54, a venticinque anni, tenta l'avventura a Mosca. Vorrebbe studiare all'Istituto di letteratura. Gli si rifiutano gli esami di ammissione, perché non ha pubblicato una riga.
Tenta la sorte all'Istituto di cinematografia. Il VGIK è l'"accademia" cinematografica piú antica del mondo: ha fortuna, è ammesso ai corsi di regia nella classe di Michail Il'ič Romm, l'autore di *Pyška* (Boule de suif) e di *Devjat' dnei odnogo goda* (t.l.: Nove giorni in un anno).
Esce diplomato a trentun anni, nel 1960. Comincia a lavorare per il cinema come attore e come sceneggiatore. Intanto si afferma anche come scrittore con racconti e romanzi che si ricollegano alla grande tradizione della letteratura « contadina ».
Interpreta un film dopo l'altro: *Dva Fëdora* (t.l.: I due Fiodor) di Marlen Chuciev, 1959; *Zolotoj ešelon* (t.l.: Il convoglio d'oro) di Il'ja Gu-

rin, 1959; *Prostaja istorija* (t.l.: Una storia semplice) di Jurij P. Egorov, 1960; *Alënka* di Boris V. Barnet, 1962; *Kogdà derev'ja byli bol'šimi* (t.l.: Quando gli alberi erano grandi) di Lev. A. Kulidžanov, 1962; tra gli altri, *Miška, Serëga I ja* (t.l.: Miska, Serega ed io) di Georgij S. Pobedonoscev, 1962; *Kommandirovka* (t.l.: Missione di lavoro) di Jurij P. Egorov, 1963; *My, dvoe mužčin* (t.l.: Noi, due uomini) di Jurij Lysenko, 1963; *Žurnalist* (t.l.: Il giornalista) di Sergèj A. Gerasimov, 1967; *Mužskoj razgovor* (t.l.: Discorso di uomini) di Igor' Šatrov, 1969; *U ozeru* (t.l.: Sul lago) di Sergèj A. Gerasimov, 1970; *Onì sražalis za rodinu* (t.l.: Hanno combattuto per la patria) di Sergèj Bondarčuk, 1974.

Nel 1964 incontra sul set di *Com'è il mare?*, Lìdija Fedoséevna, allieva di Gerasimov al VGIK e debuttante già nel 1969 in *Compagne* di Vasilij Ordynski. Si sposano. Per otto anni Lìdija rinuncia allo schermo per badare alle bambine, salvo una breve comparsa in *Bratka*, primo episodio di *Strana gente.* Vi ritorna con *Pečki-lavočki* (1972), su insistenza del marito. E' anche la protagonista femminile di *Kalina krasnaja* (1974).

La morte impedisce la realizzazione di un nuovo film che Šuškin preparava sul suo romanzo di tre anni avanti, « Sono venuto a darvi la libertà », incentrato nella figura di Stepàn Razin, il cosacco che sotto il zar Alessio Romanov (1645-1676) coinvolse i contadini in una jacquerie sul Volga, una rivolta che scosse la sicurezza del potere moscovita (1670-71). Domata la rivolta, Razin fu giustiziato entrando cosí nella leggenda contadina come campione dell'affrancamento dei servi della gleba e come anticipatore della rivoluzione sociale. Sarebbe stato il suo sesto film da regista in dieci anni, dopo *Zivět takòj pàren* (1964), *Vaš syn i brat* (1966) e *Strannye ljudi* (1969).

Racconto letterario e racconto iconico

« Per Šukšin letteratura e cinema erano in sostanza un unico processo. E proprio in questa unità veniva alla luce, nella sua forza dirompente, il suo talento ».

La testimonianza di Sergèj Gerasimov (« Iskusstvo kino », 1975, 1, p. 146-149, passim) sancisce la triplice modulazione espressiva della Erlebnis dello scrittore siberiano: interpretazione scenica, letteratura, cinema d'autore.

L'interpretazione scenica è però accidentale rispetto al suo ruolo di autore, sulla pagina e sullo schermo. Accidentale nel senso di mediativa: la letteratura — testimonia ancora Gerasimov — è stata per lui il tramite « piú prossimo e immediato per spiegarsi col proprio lettore sugli avvenimenti che turbavano il suo animo: ed ecco perché le sue pagine si distinguono per l'inconsueta leggerezza e libertà, sia nella scelta del tema e del materiale, sia nella forma dell'espressione artistica ». E sono sceneggiature, racconti e romanzi (verbali e iconici), quelli di Šukšin, che mancano totalmente

di letterarietà, nel senso sveviano del termine: inutile e dannoso orpello, raffinata tautologia.
Essi sono scanditi in una lingua — quella paesana arcaica, nella sua regione dell'Altaj — cosí diversa da quella standardizzata del cittadino medio che vive in città: una lingua « bella, flessibile a cantilena », come lui la chiamava (intervista con C. Benedetti, in « Nuova Generazione », n. 179, 28.9.1975, passim) e serrati in una sintassi essenzialmente paratattica. Hanno una struttura piana, elementare, quasi salmodica, cioè rincalzante, mai ellittica. Una struttura che da un lato ripropone i moduli della cultura contadina, lineare e continuativa, fatta di esperienze sedimentate nei secoli e prolungata e accresciuta di generazione in generazione con metodica chiarezza; e che dall'altro espone le condensazioni dell'Erlebnis, cioè la somma del vissuto di Vasilij Makàrovič: e non solo il vissuto "storico", l'agglutinamento già sciolto delle sperimentazioni culturali, istituzionali, immaginative, oniriche, sentimentali; ma tutto quanto alla fine converge, attraverso il filtro della sensibilità, nella coscienza e che diventa — per usare parole di Šukšin — « forza del cuore » (C. Benedetti, int. cit.)
E la sensibilità, instimolata dall'ispirazione, torna ad attivare le fondazioni della coscienza e le « risolutive » forze del cuore nell'espressione artistica. In Šukšin avviene con maturità e interdipendenza di manifestazioni — il racconto verbale e iconico e la mediazione drammaturgica — e con una piana saggezza che possiamo definire esiodea.
Di Esiodo Šukšin ha la stessa forza di convinzione. La convinzione profonda di chi si sente portatore e custode d'una saggezza antica e insieme di una fede nuova che esige però mediazioni prudenti. Per Esiodo il termine di fede fu la *dike* democratica che sottentrava alla società omerica, aristocratica, feudale e guerriera; per Šukšin è la metanoia socialista che ha sgominato la società aristocratica feudale e guerrafondaia degli zar: e di questo fa argomento di discorso, e infine di poesia.
Come il sistema teologico-morale che Esiodo annuncia è agganciato alla *dike* — personificazione numinosa del costume che fonda un ordinamento sociale come necessità, e insieme personificazione giustificatrice della vittoria di Zeus, che è il nume della serenità pacificatrice, tutore delle leggi tradizionali, della libertà politica e delle norme morali — cosí il sistema etico di Šukšin verte sulla riconferma del valore decisamente storico e storicamente decisivo del socialismo nella terra russa; e sulla necessità di comporre e armonizzare, nel quadro di cambiamento di mentalità che ogni rivoluzione comporta, nuove forme di vita associata in cui la saggezza secolare degli uomini della terra (nei primi anni della rivoluzione ancora l'ottanta per cento dei russi eran contadini) non sia travolta e guastata dalle irrequietudini e dagli scompensi che seguono all'inurbamento e al brusco aggiornamento industriale e tecnologico.

Ma non c'è antagonismo — Šukšin ha ripetutamente insistito su questo anche nella intervista pubblicata postuma da Benedetti, proprio per rintuzzare quei critici che lo censuravano con queste motivazioni (in: « Nuova generazione », n. 179, cit., passim) — tra città e campagna. E' una semplificazione di comodo, dice Vasilij Makàrovič. Una riduzione che non regge.
« Quando i critici mi chiamano "scrittore contadino" non hanno ragione perché con una *etichetta* del genere rendono piú stretto del reale il senso e l'importanza di questo fenomeno. Comunque a me piacciono quei cosiddetti "scrittori contadini" perché sono persone oneste. So bene che se arrivano in alto, ad occupare posti di scrittore o letterato, è perché hanno talento. Cioè la loro promozione non avviene a caso. Anzi, mi sembra che si possa parlare di un vero e proprio corso obbligatorio. L'arrivare, nel campo della letteratura, è una conclusione logica e necessaria. Forse, per questo, sono scrittori piú naturali e piacciono al nostro lettore di oggi. Certo, ora, io non voglio fare dei confronti. Non sostengo infatti che gli scrittori "cittadini" non sono in grado di creare veri valori letterari. E del resto non voglio nemmeno usare questo termine di "scrittori cittadini" che, come quello di "scrittori contadini" è troppo stretto, offensivo ».

Epperò — fatto salvo questo "distinguo" — è presente indubbiamente in Šukšin, nella sua opera letteraria come in quella cinematografica, una tenace e appassionata "religione". La religione tutta esiodea della terra che nasce dall'amore per essa e che la madre terra nutre di generazione in generazione a misura del sudore ch'essa riceve.

La fertilità della terra insemina questa religione — religione intesa nel senso di una struttura solidale di credenze e di valori vissuti che hanno il potere di *religare* una certa comunità umana — la quale nutre, accanto alla custodia di tradizioni vetuste, una profonda esigenza di giustizia, e l'amore al lavoro, e la costanza della fatica; ed anche quel sobrio e burbero portamento, che questa gente si reca addosso e che Vasilij Makàrovič allega alla quieta faccia dolorosa dei suoi ultimi anni, quando già il male mortale lo insidiava e quando una tranquilla inquietudine gli trascriveva sul viso la domanda piú volte ripetuta: « perché vivere se non si sa quando si muore? »

Genesi di un narratore

C'è tutto un quadro di *intelligencija* russa, soprattutto letteraria, che coltiva da sempre queste ragioni dello spirito e della vita. E' impossibile prescindere da essa se si vuol intendere a fondo il messaggio poetico di Šukšin. Il catalogo che ora ne diamo, sommario e incompleto, è appena una prima indicazione di ricerca per chi voglia approfondire i nessi di questo salutare e fecondo rapporto tra una

certa tradizione letteraria russa e Šukšin; e tra Šukšin scrittore e Šukšin autore cinematografico.
Il momento nodale della sua vocazione di autore lo trova al VGIK, alla scuola di Michail Il'ič Romm, « autentico uomo di cultura » — cosí lo definisce Šukšin —, maestro di vita oltre che d'arte: « La sua voce sorda, paziente, a volte un po' rauca » — è la memoria che l'allievo ha lasciato del maestro al momento della sua scomparsa (« Le film soviétique », 1975, n. 9, p. 31) — « di un uomo buono e stanco di ripetere agli altri le verità piú elementari. Stanca, ma che non smette di ripeterle. Due di queste verità — la necessità della bontà e del sapere — erano per lui il tema principale dell'arte.
« Era molto paziente. Quando sono stato suo allievo non l'ho mai temuto, non ho mai avuto il rimorso di rubargli il suo tempo. Era molto buono con me e pensavo che ciò fosse naturale. Poi, quando ho cominciato a capire, ero stupefatto dalla sua pazienza. E mi è molto dispiaciuto, per esempio, di avergli dato da leggere le mie brutte novelle.
« Ci insegnava a lavorare. A lavorare molto. Tutta la vita. Era da questo che cominciava il suo insegnamento. Ci ha raccontato quanto lavorava, e con quali difficoltà, Lev Tolstòj. E per cinque anni ci ha ripetuto: "Ragazzi, bisogna lavorare!" E si è ficcata in me questa idea che bisogna lavorare, lavorare e ancora lavorare per arrivare forse a qualcosa. "Bisogna leggere", "bisogna riflettere"; erano anche questi inviti a lavorare. "Provare ancora": sempre la stessa cosa, lavorare e lavorare.
« Anche lui ha lavorato fino all'ultimo giorno. E' cosí che vivono gli artisti, ora lo so perfettamente. Soprattutto quando ripenso a tutta la sua vita. E so con altrettanta chiarezza che il tema principale dell'arte è la necessità della bontà e del sapere ».
Il marchio di Romm nella vita di Šukšin è netto e preciso. Dal maestro non solo apprende un metodo di lavoro, una proposta estetica e poetica (l'arte come epifania della bontà e della sapienza), ma ottiene l'accertamento della propria identità umana. Tre anni appena dopo aver scritto queste parole Šukšin morirà. E solo la morte gli ingiungerà di « smettere di ripetere » alla gente le sue « verità elementari » con un potere di convinzione che la malattia ha reso piú caparbio e persuasivo. La sua ostinazione, alla fine — per quanto è vero che ogni autore è postumo di se stesso — la spunta perfino, almeno in parte, sui burocrati che non han saputo capire il valore e la portata della sua testimonianza di anticonformismo.
Da Romm dunque, al quale ha dato in visione i suoi racconti, Šukšin riceve consigli ed esortazioni a insistere in campo letterario. A trent'anni, le sue prime cartelle gli sono accettate da « Novyi Mir », la famosa rivista diretta da Aleksàndr Trifònovic Tvardòvskij, che s'era rivelato grande poeta nel 1930, lui di estrazione proletaria, proprio con una raccolta di liriche sulla trasformazione della vita della campagna, « La via al socialismo ». Quasi sempre prima di

uscire in volume i racconti di Šukšin compariranno su questa rivista o sull'altra, « Molodaia Gvardija ». Nel 1963, con il titolo « Sel'skie žiteli » (t.l. Abitanti di paese), i suoi primi racconti son raccolti in volume.

Due anni piú tardi darà alle stampe il suo primo romanzo, « Ljubaviny » (t.l.: I due Ljubavin), che sarà ridotto per lo schermo nel 1972 col titolo *La fine dei Ljubavin*. Nel 1970 esce una seconda raccolta di novelle, « Tam, vdalì » (t.l.: Là, lontano). Passa un altro biennio e compare il suo terzo volume di racconti, intitolati significativamente « Zemljaki » (t.l.: Compaesani, che è stato ora trascritto per lo schermo dagli amici di Šukšin).

A questo punto l'attività di Šukšin si intensifica in maniera straordinaria. Testimonia Gerasimov che Šukšin « possedeva un'inconsueta, inesauribile avidità di lavoro. Il ruolo era difficile, esigeva una continua presenza. Eppure in ogni minuto libero dalle riprese, egli scriveva. Scriveva sui pezzetti di carta che gli capitavano sotto mano se non trovava nella tasca il quaderno di appunti. Scriveva velocemente, temendo che il pensiero gli scivolasse via, gli sfuggisse, si polverizzasse. Ed ecco che l'idea nasceva, trovava forma verbale, assumeva una precisa intonazione. Soltanto allora era soddisfatto: ma per questo bisognava fissarla velocemente. Sebbene Šukšin possedesse una memoria prodigiosa, tuttavia non se ne fidava, sostenendo, e giustamente, che la letteratura è una forma d'arte in cui formulare un pensiero appena un po' approssimativo è in sostanza capovolgere le leggi generali, che si basano sulla scelta puntuale e sul legame preciso delle parole, in nome della precisione dell'immagine » (« Iskusstvo kino », 1975, 1, cit., p. 148). Continua dunque a scrivere per l'editoria e per il cinema, interpreta film, ne prepara e gira i suoi. Vedono la luce il romanzo cinematografico « Ja prišel dat' vam volju » (t.l.: Sono venuto a darvi la libertà), nel 1971; e nel '73 la quarta silloge di novelle, « Charaktery » (t.l.: I caratteri) e il racconto cinematografico « Kalina krasnaja » (t.l.: Il viburno rosso) che diventerà film nel 1974.

Nel '74 chiude con un'altra coppia di volumi di racconti: « Besedi pri jasnoj lune » (t.l.: Colloqui al chiar di luna) e « Rasskazy » (t.l.: Racconti). Già le intestazioni della produzione letteraria di Šukšin — schiette, quasi ritrose nella loro semplicità — sono indicative dell'orientamento di fondo della sua poetica. Non è solo la salubrità dell'aria, la genuinità della natura, la franchezza e la saggia bonomia della gente che abita la terra ad avvisare l'alterità che William Cowper, il pre-romantico inglese, avvertí profondamente in mezzo ai suoi melanconici terrori sintetizzandola nell'apoftemma "Dio fece la campagna e l'uomo la città".

Per Šukšin la città è la residenza della lucida razionalità della programmazione, della geometria e della standardizzazione. La campagna è il luogo primordiale del buon senso, del sentimento, dei moti teneri e bruschi del cuore; è il luogo della spontaneità e insie-

me della fedeltà ad un archetipo sociale che fortifica e rinfranca il carattere dell'uomo e lo scampa dalle seduzioni di un mondo illustrato ma volubile, facile ma subdolo.
E' questa la nota dominante dei suoi racconti (soprattutto in « Là, lontano ») e di tutti i suoi film, in particolare dell'inedito da noi *Pečki-lavočki* (t.l.: Stufe-panchine, 1973).
Non che Šukšin si lasci imbecherare da quelle che Sinisgalli chiamerebbe le moine della natura. Šukšin sente la campagna virilmente come termine di riferimento etico, come sede della pulizia, non solo ecologica ed atmosferica, ma fisica, psichica e morale.
Pensiamo ad una delle sequenze conclusive di *Vaš syn y brat.* Il padre e i due figli sono sulla riva del fiume Katun, antico spettacolo dell'acqua diversa e impassibile, immagine — per ricordare Melville — dell'inafferabile fantasma della vita. Il fiume giudica il vecchio, la vita sua che declina. E il vecchio giudica i due figli: il piú giovane, Vassia, che è rimasto fedele alla terra e gli lavora la campagna, e il maggiore, Ignati, che ha scelto la città e s'è messo bene con la sua palestra di ginnastica per adulti. Il vecchio, quotando la forza fisica dei due figli, vuole che la misurino nella lotta, come facevano quand'erano ragazzi. Vassia prevarrà e darà conferma al padre: il vigore fisico speso in città è un vigore sprecato. Ma Vassia, il fedele, il buono, il timido Vassia si schermisce: è piú possente, è evidente, ma non si fida fino in fondo della sua forza, soffre d'inferiorità di fronte alla vigoria « razionalizzata » del fratello. Il confronto non ha luogo. Il padre è deluso, Vassia rimpiangerà l'occasione perduta.
Ma la sua "superiorità" non viene scalfita dalla prova mancata. Proprio perché non c'è bisogno di prova. *Chi fatica, chi soffre, quello è superiore*: Antòn Pàvlovič Čèchov registra in questa fase un decreto esistenziale che nessuno nega. E la terra non accorda sconti alla fatica. Dà e riprende a misura di come e quanto è servita.
E' il motivo secolare della *iustissima tellus*: mentre *chiede*, rende a misura, imparzialmente, forza, sapienza, bontà.

La letteratura della terra

Ed è questa, in fondo, una costante della cultura e della letteratura russe: un valore indeclinabile, che non è un ripiegamento intellettuale verso le malie delle georgità o un cedimento di nostalgia alla natura, primigenio "provocatorio" della cultura.
E' una costante che ha una radice nella stessa tradizione della gente di campagna. La quale ha espresso nel canto la fedeltà alla propria identità e il proprio epos nei *canti bylinici*, autentiche occasioni di vita collettiva indicizzate dal nomadismo dei cantori. La vita comunitaria dunque della gente della campagna è stata da sempre rinvigorita da questo tessuto connettivo, da questo patrimonio comunque che veniva esaltato nelle occasioni rituali di incontro — pésche stagionali, taglio dei boschi, ricorrenze religiose o etniche — ovvero

attraverso l'incessante itinerare degli umili artigiani che di villaggio in villaggio portavano, oltre al loro mestiere, il patrimonio, via via piú consistente, di questa melica corale contadina.
Le *byline* — *res gestae* cioè, avvenimenti di fatto accaduti, sedimento epico formatosi per gradi nei secoli con i *bogatyri* per protagonisti, a respingere ad una ad una le minacce che dall'esterno insidiavano la patria russa — sono dunque il patrimonio piú genuino del mondo rurale russo, soprattutto nel Sever (nord della Russia), nella Siberia e nei territori tenuti dai cosacchi.
Le *byline* sono il primo indice di una particolare spiritualità, lirica, fantasiosa e schietta, e di una sensibilità ruvida e appassionata che fascia la propria terra e la garantisce da ogni sfida piú o meno intimidatoria (al fondo, remoto, aleggia sempre costante e tenace lo spettro tartaro) che venga da fuori. E oggi l'esterno è la città, l'industrializzazione, il consumismo, con tutte le loro malattie sociali.
Accanto a questa espressione folk, spontanea e mitica, v'è naturalmente nella cultura russa anche tutta una tradizione di attenzione alla terra e alla sua gente, che fu per secoli crucciata dalla servitú della gleba fino all'editto di emancipazione di Alessandro II, del 3 marzo 1861.
Cosí in letteratura (e giusto per venire a tempi piú prossimi) dai vagheggiamenti idealizzanti di Sergèi Timofeevič Aksàkov e dello stesso Ivan Sergèevič Turgénev, si passa nella seconda metà dell'Ottocento a tutta una produzione di rincalzo all'abolizione della servitú, una produzione che rivisita in lungo e in largo le miserie e le iniquità della vita contadina. Una tensione che avrebbe avuto probabilmente ancora in Lev Nikolàevič Tolstoj la sua espressione piú acuta e appassionata se il grande scrittore avesse condotto in porto il progetto del '77 — l'anno della sua crisi — di un grande eulogio del popolo delle campagne e della sua forza che si esprime soprattutto, appunto, nella devota coltivazione della terra.
E anche nel Novecento questa attenzione alla terra non smette, nei territori della letteratura. Ed è questa solerte auscultazione della campagna e della sua gente che Šukšin prosegue, ponendosi in buona, in ottima compagnia. Impossibile in questa sede definire il quadro organico di questi interessi e di questa produzione. E' giocoforza procedere per nominazioni e per riferimenti; i quali però già indicano i sensi dell'estremamente modulata serie di approcci e di compromissioni con questa tematica.
Giusto per non rifarci direttamente al campione del realismo socialista, Maksìm Gor'kij, ricorderemo alcuni dei suoi seguaci, quelli che piú direttamente, anche se non esclusivamente, seguirono la campagna e la sua gente nel lento moto di metamorfosi sociale e politica; e iniziarono l'inventario delle inferenze di questo cambiamento nell'anima del contadino russo.
Già nel corso della rivoluzione del 1905 Stèpan Gavrilovič Petròv

detto Skitàlec, il ‘vagabondo’, scriveva i suoi racconti sulla campagna russa, primo ragguaglio su un mondo che si muove. E tra i racconti di Sergéj Nikolàevič Sergéev-Cènskij, uno degli esponenti del realismo critico prerivoluzionario, campeggia « Tristezza dei campi », acuminata parabola del superamento dei crucci per lo star bene.
Con grande forza espressiva Alekséj Pàvlovič Čapýgin recupera le sue origini contadine e il timbro del mondo bilinico nel romanzo « L'eremitaggio bianco » che è del 1915; e poi, nel '27, colla rievocazione quasi filologica dell'epopea di quell'indomito contadino che nel 1670 riuscí con la sua ribellione a far tremare il trono degli zar, Stèpan Razìn, un precursore di Pugačëv. E Šukšin infatti, come dicemmo, confermerà il significato storico di quella ribellione e la perenne attualità di quel gesto — il no detto a un mondo « lontano », assente, che si « fa vivo » imponendo parametri, comportamenti ed esazioni — intestando a Razìn il romanzo cinematografico « Sono venuto a darvi la libertà ».
Prima della conversione alla drammaturgia — e « Pugačëščina » (t.l.: I tempi di Pugačëv) è nel 1924 il suo biglietto di visita come autore teatrale — anche Konstantìn Andréevic Trenëv, lui pure di origine contadina, fissò la sua attenzione sullo status della vita della sua gente in una serie di ben azzeccati racconti.
Autonomi rispetto a Gor'kij ed anzi esponenti della diffusa corrente del realismo critico che precede la rivoluzione d'ottobre sono Semën Pàvlovič Pod'jàčev e Ivàn Egoròvič Vladimìrov. Essi son gli ultimi campioni di una linea di *intelligencija* contadina, di formazione per lo piú autodidattica, che s'era spontaneamente e inorganicamente costituita nella seconda metà del secolo con il proposito di rendere testimonianza quasi cronachistica ai tempi e alle situazioni esistenziali e sociali della gente delle campagne. I loro racconti, sovente di vena autobiografica, sono estremamente interessanti oltre che come documento sociologico e come rilevazione del fermento politico che attraversa la loro gente, anche dal punto di vista linguistico perché si nutrono di quella espressività singolare, della rotta freschezza e argúzia di quel dialogo. Non a caso l'uno e l'altro diverranno dopo la rivoluzione diligenti rubricatori della "ricostruzione socialista" delle campagne. Le quali d'ora in avanti, anche in seguito al grande decollo dell'alfabetizzazione, avranno sempre meno autori ‘genuini’, espressi cioè direttamente dalle province per testimoniare la vita della gente dei campi; sarà in aumento invece la schiera dei cantori d'elezione, prosatori e poeti che scelgono la terra come materia di canto e termine del loro ingaggio sociale.
Prima che questa proletarizzazione delle campagne (e di conseguenza anche della letteratura sulla campagna) venisse acquisita — fu quasi un'avvisaglia — uno scrittore di estrazione liberalborghese, Vìktor Vasìl'evič Mùjžel, proprio ‘piegandosi’ da gentiluomo sulla

vita miserevole dei contadini e raccontandola, andò oltre la "disposizione" del nostro Verga e trovò il destro per accostarsi alla sinistra politica.
Chi invece questo passo non seppe e non volle fare, rifiutando anzi con il gesto eloquente dell'esilio le prospettive rivoluzionarie, fu Ivàn Alekséevič Bùnin. In lui l'estrazione sociale — i suoi erano grossi proprietari terrieri ridotti male — determinò unidirezionalmente il plurimo impegno di letterato — non ebbe neanche studi regolari —, impegno che però raggiunse una prima acmé, dopo i racconti 'preparatori', in due romanzi, « La campagna » e « Valsecca », che all'inizio degli anni dieci consacrarono il suo grande talento di narratore, che otterrà il riconoscimento del Nobel nel 1933. In questa "lunga suite epico-lirica" in due tempi emerge la sua sostanziale fedeltà alla tradizione: nel recupero dell'umanitarismo ottocentesco, nella celebrazione della natura e delle sue sane lusinghe, nell'ossequio a un tema di fondo — la campagna e i rapporti tra padrone e contadini, accomunati in fondo alla severa e tribolata religione della terra — sempre scompaginato dal fantasmagorico irrompere delle vicende e dei protagonisti che conciliano i loro dissidi aspri o futili nella consapevolezza d'una soggezione a un destino comune.
Contemporaneo di Bùnin, autodidatta e fedele fino in fondo alla patria russa, interprete tra i piú originali del realismo, capace d'una scrittura icastica, dalla quasi fisica palpabilità — cosí lo giudicò Gor'kij — fu Michàil Michàilovič Prìsvin. Egli è probabilmente il piú alto interprete contemporaneo della *pietas* verso la natura colta come sfondo della vita umana; e della stupefazione dell'uomo, che fiorisce soprattutto tra l'umile gente creatrice di fiabe, di fronte alle meraviglie di quella: tensioni che trovano il loro vertice nella raccolta di novelle « Lo sgelo della foresta », 1945.
Neanche la poesia ha smesso in questo secolo la lode della campagna e della fedeltà alla terra. Pensiamo alla persistenza delle qualità contadine nella poesia di uno Esènin — la *toskà*, nostalgia malinconica del passato e del villaggio 'perduto'; la religiosità; l'umanitarismo e il lirismo della sua poesia procedono dalla matrice contadina — e prima ancora di un Kljùev, che, tradizionalista per tensioni (anche religiose) e cultura ma novatore per accenti (assorbí parecchio dell'ornato simbolista), spasimò nell'antagonismo campagna-città cercando di comporlo in una religiosità totalizzante che pretendeva coinvolgere anche Lenin e la rivoluzione: ottenendo il ripudio "ufficiale" che si può immaginare.
Ma è certo difficilmente numerabile la schiera dei minori che di georgicità fecero professione trovando però raramente la composizione del loro temperamento culturale con le esigenze nuove di una mediazione politica dell'arte. Pensiamo a Pëtr Vasìl'evič Orèšin, a Sergéj Klyčkòv, ad Aleksàndr Širjàevec, poeti schietti, ma troppo

romanticamente innamorati della terra per avvertire le urgenze dei tempi nuovi e, in qualche modo, adattarvisi.
Tra i prosatori — torniamo ad essi — che accettarono la rivoluzione pur senza militarvi e che si proposero di coadiuvare con la propria attività il proletariato a consolidare il suo potere, meritando cosí l'ambigua e non sempre contestata qualifica di "compagni di strada" non si può dimenticare Lìdija Nikolàevna Sejfùllina, che con i suoi racconti e alcuni dei suoi romanzi (« Humus », « Virinèja » e « Sulla propria terra ») acclamò con temperata (e femminilmente trepida) rettorica alla terra e alla sua gente emancipata dalla rivoluzione.
E nell'ambito della grande fortuna che dopo i primi anni trenta toccò al romanzo storico, val la pena rammentare autori come Vjačeslàv Jàkovlevič Šiškòv e Ol'ga Dmìtrievna Forš. Entrambi, pur nel novero di altre loro rivisitazioni del passato, tornarono anch'essi al frequentato motivo della rivoluzione contadina e a Pugačëv, dichiaratamente assurto ad antesignano della volontà di liberazione delle classi subalterne dal proprio secolare servaggio (l'Emeljàn Pugačëv di Šiškòv fu pubblicato nel '44, il Radiščev della Forš nel '39).
Ma intanto il romanzo sovietico di "fiction" stava procedendo regolarmente sui binari parenetici di confermazione della rivoluzione e dei suoi obiettivi, prima che venisse istituzionalizzato il "realismo socialista" come canone estetico-politico, nel primo Congresso degli scrittori del 1934. Indice dell'interesse con cui gli scrittori di estrazione contadina (o attenti comunque a quella realtà) seguirono le reazioni del loro ambiente alle novità della rivoluzione e ai problemi che la costruzione di quel tipo di socialismo poneva, sono per esempio l'emblematico « Cemento » di Fëdor Vasìl'evič Gladkòv (bisogna cementare se stessi e la rivoluzione, occorre compaginare insieme i mattoni dello stato dei contadini e degli operai), « Bruskì » di Fëdor Ivànovič Panfërov, il « Čapàev » di Dmìtrij Andréevič Fúrmanov (lodatissimo romanzo per aver trasfigurato quel rappresentante della classe contadina lavoratrice in eroe tipo della sua classe) e i racconti di vita contadina di Aleksàndr Sergéevič Nevèrov.
Non occorrerà poi spendere troppe parole per rammentare lo spazio e il rilievo che occupano in « Il placido Don » e in « Podnjataja celina » (t.ital.: « I dissodatori ») di Michaìl Aleksàndrovič Šolochov al tema del trionfo della collettivizzazione della terra oltre e contro le resistenze e la tragedia ch'essa comportò.
Maggior considerazione per l'uomo biologico che sopravvive oltre le "quadrature" dell'uomo di classe spicca invece esplicitamente nei vivaci e coloriti racconti di vita contadina — soprattutto nella raccolta « Sulla terra — firmati da Vladìmir Matvéevič Bachmètev, "scrittore proletario" che converge sulla campagna. E intanto dalla campagna vengono direttamente a testimoniare aspirazioni, resistenze e dubbi prima e dopo il Nep e la collettivizzazione i romanzi di Pëtr Ivànovič Zamòjskij, i racconti e il romanzo « Il quinto amore »

di Michaìl Jàkovlevič Karpov, le novelle di Jàkov Evdokìmič Koròbov (esemplare diorama della difficoltà che incontrarono i primi rapporti tra la gente delle campagne e il proletariato operaio) e i racconti di Rodiòn Michàjlovic Akùl'šin.

Anche i territori della poesia intanto eran percorsi dalla consegna proclamata nel congresso degli scrittori del '34: con i versi « non si canta soltanto, si scolpisce, si fucina, si costruisce ». A frotte i poeti si adattarono, piú o meno di buon grado, a riordinare la propria « domestica azienda poetica », con risultati esteticamente piú o meno esaltanti. Non mancò chi riuscí a mantenersi entro il *partìjnost*, l'ordinazione di partito, senza venir meno alla propria vocazione di devozione alla campagna e alla natura come — siamo ormai nel secondo dopoguerra — Nikolàj Leopòl'dòvic Braun con « Le pianure della mia patria » e con « La terra in fiore » o come il piú raffinatamente metaforico Pàvel Nikolàevič Šubin.

Nel quadro poi del drastico giro di vite con il quale il comitato centrale del Pc intese, nell'agosto del '46, stroncare le tendenze "non sane" ("cosmopolitismo" e "formalismo", correlativi estetici dell'imputazione di deviazione) che in letteratura disturbavano « l'adempimento dei grandi compiti posti all'arte dalla nuova tappa dello sviluppo storico », riprese forza la vena 'minore' — se rapportata al 'grosso' tema della ripresa industriale — della riedificazione dell'agricoltura e della ripresa della vita dei kolchozy. Romanzi e racconti tornarono alla campagna, al suo nuovo volto storico, con stacco piú diligente che ispirato e con risultati piú documentari che artisticamente commendevoli, quando non addirittura schematici: basterà fare i nomi di Semën Pëtrovič Babaèvskij, di Juri Grigòr'evič Làptev, di Galìna Evgèn'evna Nikolàeva.

Il disgelo e le sue smorzate liberalità, l'atmosfera nuova quanto instabile che si stabilí anche in letteratura dopo il rapporto Kruscëv al XX congresso del Pc sono eventi noti e recenti per esigere campionature piú esaustive.

Per quel che si sa, gli anni sessanta e settanta vedono in letteratura un fenomeno di decentramento 'tematico' analogo a quello, appena intravisto però, che si nota in cinematografia con il decentramento produttivo nelle repubbliche periferiche e con il tentativo di recupero delle singolarità etniche e culturali delle diverse repubbliche sovietiche. Anche in letteratura sembra avvertirsi dunque un fenomeno parallelo di riconoscimento dello *Hinterland*: quello cosmico per cui gli scrittori si dedicano alla scoperta o riscoperta del mare o dello spazio (basterà ricordare i padri della fantascienza Adàmov, Beljàev, Efrèmov e Kazàncev) e quello geografico che porta alla rivelazione dell'*amor di terra lontana*, la Siberia (Anatòlij Pàvlovič Zlòbin, Leonìd Ivànovič Ivànov, per esempio), la regione dell'oltre Baikal (Borìs Aleksàndrovič Kostjukòvskij, Il'jà Michàilovič Lavròv) e quella dell'Altaj (Sergéj Ivànovič Zalýgin); e il piú anziano e autorevole Afanàsij Lazàrevič Koptèlov, accreditato dalla

critica sovietica d'esser stato il primo, già a metà degli anni trenta, con il romanzo « Il grande campo dei nomadi », ad aver celebrato l'importanza della rivoluzione socialista nella vita delle piccole comunità. Sono naturalmente, queste, terre periferiche rispetto al « meridiano fondamentale » che è Mosca; non lo sono per questi autori che vi son nati e che le conoscono come conoscono il terreno su cui hanno edificato la propria casa. Si confessa Šukšin (c. Benedetti, int. cit.): « Su questi temi ero autonomo, audace, attivo. Una volta scelto il campo ho deciso di coltivarlo; per fare altre cose, bisognerebbe viver tre volte per raccontar tutto ».
E in questo comparto convenzionale e in questa dimensione della letteratura russo-sovietica contemporanea sembra potersi collocare, a buon diritto, Vasilij Makàrovič Šukšin.
C'è un altro autore contemporaneo cui Šukšin viene talora apparentato (ed è difficile dire con quanta attendibilità, almeno fino a quando, di Šukšin, non si conoscerà l'*opera omnia*). E' Michàil Michàjlovič Žòščenko. Morto sessantatreenne nel '58, Žòščenko è il piú brioso campione di quell'umorismo satirico che è un tarlo inammissibile per una ferma struttura ufficiale di letteratura che si proponga di esaltare "l'uomo nuovo socialista". La demistificazione dell'eroe positivo, del ritratto a tutto tondo, dell'integro e integrale interprete della rivoluzione, dell'industrializzazione e della collettivizzazione, la rivelazione di una realtà double-face è una presunzione imperdonabile per un uomo di lettere che debba dipendere dai burocrati. A poco a poco, l'autore di « I racconti di Nazàr Il'ìc signor Sinebrjùchov », di « Cittadini stimati », di « Gente nervosa », con i suoi aneddoti 'in diretta' — *skaz* o divagazione — con la sua fiera pretesa di non essere « né comunista né monarchico ma russo », con la sua assenza nello sforzo di fiancheggiamento che gli scrittori compirono al tempo della grande guerra nazionale contro il nazismo, con la ripresa imperterrita dell'autobiografismo in « Prima del sorgere del sole », la cui pubblicazione fu avviata nel 1943 sulla rivista « Oktjabr' », con quel suo imperversare in mezzo a quel mondo piccolo-borghese di sussieghi, piccinerie e ostinazioni che la rivoluzione non aveva saputo rimuovere, diventò inevitabilmente (insieme alla Achmàtova) il capro espiatorio della stretta di freni contro le « tendenze non sane » in letteratura (cosmopolitismo, formalismo e, appunto egotismo), che comportò l'espulsione dei due dall'Unione degli scrittori e una non breve mora alla facoltà di pubblicare.
Dal punto di vista della militanza politica la posizione di Šukšin era tuttavia ben diversa. Era iscritto al partito — fu anche segretario di un Komsomol regionale — e lavorava nell'ambito della produzione cinematografica di stato. Eppure lo qualificavano « non allineato » quella sua religione della campagna, quella sua sorniona diffidenza verso « certi valori che valori non sono » e che vengono mediati da un sistema di segni tutto urbano e tecnologico, in un linguaggio

« neutro, senza sfumature, quasi da gazza ladra, da uccello che cinguetta velocemente » (C. Benedetti, intervista cit.), quella sua ferma proclamazione dei diritti/doveri della coscienza individuale, quel suo incessante invito alla prudenza per non essere travolti dal filisteismo indettato dalla 'cultura urbana' (C. Benedetti, int. cit.): « Alcuni miei lettori pensano che io contrappongo la città alla campagna sostenendo che in campagna va tutto bene e che la vita è bella. In città, invece va tutto male. Questo giudizio è sbagliato. Ma devo dire con tutta sincerità che io mi sento molto piú agio tra le cose che conosco bene. Ecco, forse ci vuole una nuova saggezza per capire anche la città. Io infatti sento la necessità di salire un altro gradino per apprendere anche il materiale cittadino. E qui bisogna incominciare a fare qualche distinguo. Bisogna cioè comprendere che la città non è soltanto una forza nemica. Nella città, infatti, abita molta gente, è nella città spesso che si scrivono libri interessanti, si fanno film. Nella città vi sono esempi di arte. Ciò vuol dire che anche la città può essere la base per dare vita a tutte queste cose.
« Forse, per me, questo processo di comprensione è troppo lungo. Forse sono troppo prudente per comprendere queste cose. Ma nello stesso tempo credo fortemente che anche i protagonisti dei miei racconti nelle stesse situazioni sarebbero prudenti. Bisogna essere prudenti in varie occasioni: per scegliere un libro giusto, per trovare la persona giusta, per non sbagliare in città, per non pensare che l'uomo che ha fatto un paio di istituti è l'uomo piú saggio del mondo. E' necessario, quindi, cercare in modo profondo, proprio cosí come fanno i contadini, alla contadina. Ebbene, se si resta all'interno di questa concezione, la città non sarà piú un guaio. Io ritengo che lasciando la radice in campagna si lascia anche la radice nell'anima. Al contadino cioè deve restare dentro qualcosa perché non divenga, in città, un filisteo. Ma non sempre avviene cosí ». In una parola, è stata la sua 'alterità' rispetto alla cultura ufficiale che lo ha reso inevitabilmente non già sospetto ma certamente « atipico »: un tollerato insomma nel ben atticciato conformismo delle istituzioni.
Resta un mistero, per esempio — potrebbe essere solo un 'caso tecnico'; e lo si può anche pensare — perché mai non sia stato inviato a Venezia, con gli altri film di Šukšin, *Pečki-lavočki* (l'espressione che letteralmente vale 'stufe-panchine' nel sottocodice linguistico della regione dell'Altaj vale come vera e propria proposizione esclamativa ellittica enfatizzata dall'allitterazione; e denota stretta amicizia; ed è rapportabile, in qualche modo, all'espressione veneta *cul e camisa*) con ogni probabilità la piú tipica delle sue opere.
Si è ipotizzato che il "colore locale" del film sia apparso ai funzionari ragione sufficiente per ritenerlo incapace di destar l'interesse. Dimenticando il principio lukacsiano della "particolarità del rispec-

chiamento" che assai probabilmente — a quel che si dice — trova in questo film una prova esemplare.
Ma è soprattutto il contraddittorio ironico e graffiante, sempre indiretto, di Šukšin nei confronti della burocrazia e delle sue sciocche onnipotenze; soprattutto la polemica garbata ma ferma contro gli arrivisti e i conformisti 'scaltri', che san trar partito da ogni situazione e che in ogni caso inventano il modo di adattarsi alle circostanze — Šukšin nei racconti li tratta da lemuri, non da uomini — e i monitori insistenti contro le tentazioni borghesi del proletariato urbano a porlo in prossimità delle tensioni di Žòščenko.
E poi, anche, la lingua. La struttura della sua narrativa, sia verbale che iconica, è una struttura, dicevamo, paratattica: è una sequela di monologhi — resi visivamente attraverso il ricorso ai campi lunghi, alle carrellate, alle panoramiche "interiettive" — e di dialoghi nei quali sprizzano inequivoci il mondo spirituale di Šukšin, il suo Erlebnis e le destinazioni del suo discorso. Che non scivola mai nel moralismo ma si regge invece su un sostanziale sforzo di comprensione della gente, delle situazioni, della storia.
E' per queste tensioni, per queste intonazioni e per l'importanza che Šukšin dà al linguaggio dei suoi personaggi — sembra che Vasilij Makàrovič segua alla lettera il parere di Ralph Emerson per il quale il linguaggio è "poesia fossile"; o meglio si può dire ch'egli enfatizza, per usare un linguaggio sossuriano, la *parole* rispetto alla *langue; parole* intesa come *primum* di ogni fenomeno evolutivo, progressivo della comunicazione — che non ci sembra improponibile, dunque, l'accostamento del nostro autore a Žòščenko.
Quel romantico sentimentalista che fu Žukòvskij sembra abbia lasciato un motto, che si può rammentare a proposito di Šukšin: quel che si scrive con fatica, si legge con facilità. La lettura di Šukšin romanziere verbale e/o iconico è diretta e agevole. E' diretta perché sul piano del'espressione la denotazione — quella che si ricava dal codice lessicale in funzione — è nettamente prevalente sulla connotazione, la quale invece rinforza il proprio senso in ordine al contesto in cui si pone. Šukšin lo si legge senza ambiguità, nettamente, come il fondo d'un fiume attraverso la sua acqua chiara.
I significati aggiunti non mancano, ma non sono tracimanti. Emergono dalla totalità del discorso espressivo e si propongono come termine *ad quem* del messaggio poetico. La metafora vi è bandita, la metonimia accettata: quando serva a indicizzare il mondo ideale dell'autore.
Eppure questa facilità, questa immediatezza di comunicazione è frutto d'una fatica appassionata, di un provare e riprovare instancabile: il magistero di Romm, in quest'ordine, è stato rispettato fino all'ultima energia.
La fatica nutre la saggezza. *Nihil sine magno vita labore dedit mortalibus*, sentenziava Orazio. E chi meglio e piú della gente dei

campi conosce la pena e la verità di questa legge? E una generosa saggezza, anzi — dice Šukšin (C. Benedetti, intervista cit.) — una saggezza « superiore » è quella che deve cavar fuori un autore (cosí come fa un padre che deve farla valere in faccia a quella dei coetanei del suo figliolo) per far opera che resta. E questo appunto è, per Šukšin, il destino e il compito dell'arte: epifania, appunto, di bontà e di sapienza.

La poiesi filmica: « Vive un ragazzo cosí »

Il primo film di Šukšin, ricavato, come gli altri, da racconti da lui scritti e pubblicati, ebbe subito una consacrazione. Quella autorevole di Venezia, anche se nel 'ghetto' della mostra del film per ragazzi. Relegazione incomprensibile se non fosse per quell'aria di novelletta "edificante" e buffonesca che il film si tira dietro e che gli valse in patria clamorosi biasimi dalla critica ufficiale, ma anche il primo premio per la "miglior commedia dell'anno" al festival nazionale di Leningrado.

Pensato e costruito come opera drammatica da Šukšin, *Živët takòj pàren'* [1] fu preso per un film brillante, se non addirittura "comico". E si ebbe reprimende spocchiose e balorde: « E' inammissibile che si glorifichi l'incoltura del protagonista in una società in cui tutti studiano; che si predichi il buon senso in un tempo di grandi rivoluzioni sociali; che si pretenda di trovare il senso della vita nelle

[1] Sulla strada per Baklan un camion diretto verso un kolchoz accoglie un automobilista in panne; è il presidente del kolchoz del villaggio Listvianka, Prokhòrov. L'autista del camion, « meccanico di seconda categoria » Paška Ergòrovič Kolokòlnikov, ventisettenne, scapolo, si lascia convincere a mutare destinazione al suo viaggio e a seguire il suo passeggero nel villaggio di Listvianka. Il suo camion servirà per trasportare il legname.

Nel corso di un ballo nel kolchoz Paška incontra la bibliotecaria, Nastia. Balla con lei e suscita le brusche gelosie dei vecchi compagni della ragazza.

Nel corso di una visita in biblioteca, Paška fa la conoscenza dell'innamorato di Nastia, l'ingegnere Žena: i tre fanno amicizia e si recano insieme ad una sfilata di modelli autunno-inverno prêt-à-porter, che si svolge la sera in una sala del kolchoz.

Dopo un'incursione notturna in casa di Nastia, Paška si rende conto che la ragazza gli preferisce l'ingegnere. Rivolge allora le sue attenzioni in altre direzioni. Cerca di agganciare Ekaterìna, una donna divorziata per colpa del marito che beve troppo. La donna lo respinge, rimproverandogli la sua fantasiosità, cosí prossima alla scapataggine.

Paška decide di presentare un suo maturo compagno, 'zio' Konrad, a 'zia' Anussia, con l'intenzione di fargliela sposare. Dopo una gustosa schermaglia, gli riesce di mettere d'accordo 'zio' Konrad Stepànovič e Annussia.

Paška si reca poi al deposito di carburante per caricare dei bidoni di benzina. Mentre si trova al bar, il suo camion già carico prende fuoco. Il giovane riesce a scostarlo dalle altre autocisterne e a gettarlo nel fiume prima che esploda. Il deposito è salvo, lui si ritrova all'ospedale con una frattura al femore.

E' qui che gli capita di raccontare agli altri malati le sue immaginarie avventure sulla luna. Da quel momento viene considerato un eroe. Riceve la visita di un'inviata di « Novyi Žurnal » (La nuova rivista), che lo intervista. Nel dialogo col maestro malato e negli ultimi due sogni, Paška si chiede che cosa sia la felicità. Gli si risponde: « E' ridere, piangere, perdonare di cuore ». Paška conclude che mette ben conto continuare a vivere.

semplici gioie della natura » (Lev Anninskij, « Le film soviétique », 1972, 9, p. 35).
Šukšin non se la prese. Poteva avallare la classificazione del film tra le commedie buffe. Non si rendeva conto di come e perché fossero scattati questi meccanismi di fraintendimento. Con una scontrosità e un amor proprio tutto contadino risolse semplicemente di attenuare quel suo modo naïf di articolare il proprio mondo narrativo, nel quale la natura non è già decorazione di sfondo o elemento esornativo ma è l'ordito stesso della narrazione, mentre i personaggi ne sono la trama.
La natura, nei film di Šukšin, fa corpo con la gente; si anima per essa e con essa. Essa è la situazione del personaggio: cosí come il personaggio è la persuasione della situazione. La vita è totalizzante, fantasiosa e buona, anche quando si fa esattiva: « dobbiamo pagare per tutto nella nostra vita » è il leit-motif di *Kalina krasnaja*, ultimo film di Šukšin, che offre anzi la piú efficace drammatizzazione di questo tema. Drammatizzazione che viene confermata da quel tono di tenerezza estrema che inarca il film e dalla forza di convinzione assoluta che il discorso dell'autore ti lascia addosso: come ogni discorso pensoso di chi sa di dover abbandonare per sempre la realtà delle cose care.
Živët takòj paren' ebbe a Venezia una motivazione d'onore piuttosto azzeccata: « Il film russo offre al bisogno di identificazione dell'adolescente la figura di un giovane che, pur caratterizzandosi in atteggiamenti tipici della sua età, non si chiude in schematismi, anzi si afferma in una ricca e complessa umanità ». Questo paradimma vale però non meno (diremmo: primamente) per il mondo adulto. Il film è parabola d'una ricerca d'identità.
L'Erlebnis di Šukšin affiora qui imperiosa: il vagare di Paška di luogo in luogo alla ricerca di se stesso e di una stabilità esistenziale — le sue allegre scapataggini, quel suo festoso cicalare, quegli ininterrotti approcci di colloquio sono indice d'insicurezza —, quel suo andare in caccia della donna ideale che sostanzi e confermi la sua consistenza di uomo, divengono materia trasfigurata di poesia. Ed erano (sono) l'esperienza del Šukšin giovanetto che lavorava nei kolchozy, che vi si provava in molti mestieri, che cercava attraverso questa esperienza di colmare il gap di cultura con gli scolarizzati, lui che aveva dovuto lasciar la scuola a quattordici anni. L'irrequieto ed estroso viaggiare di Paška sul suo autocarro da una parte tradisce il suo bisogno di far presto, di recuperare il tempo perduto: non è dunque una fuga, la sua, ma una ricerca; non è un abbandonar se stesso, è un perquisire, un inseguire se stesso. E insieme è l'occasione per fare un inventario del mondo che lo circonda, per ispessire i rapporti tra fantasia e realtà, per capire il proprio ruolo in una società che cambia.
E' la furbizia contadina a farla da protagonista. Questo misto di buon senso, di cauta avventatezza, di fiuto delle occasioni possi-

bili, di pazienza dell'attesa, di impulsiva capacità di reazione alle provocazioni delle circostanze è istinto vitale, è sobrio amore alle effervescenze della realtà, è eulogio di un mondo asseverato, quello contadino. E' ripugnanza fisica verso la stupidità che nutre invece certi sciocchi 'intellettualizzati'. Il confronto finale fra la giornalista e Paška, all'ospedale, sulle ragioni che l'hanno spinto all'atto "eroico" è emblematico. « L'ho fatto — dice Paška — perché son stupido » A domanda idiota, una risposta che dice il nome di uno dei peccati mortali dei mass-media, banalità, ovvietà, stupidità.
E' stato giusto rimarcare (Lev Anninskij, cit., p. 34) che la finta stupidità di Paška è l'impulsiva difesa dell'uomo nelle situazioni singolari, eccezionali. Paška si schernisce per l'impresa: che è eccezionale solo secondo i cliché di comportamento d'una società che ha formalizzato al massimo i suoi rapporti interni e che inventa i suoi "eroi" solo quando li sorprende in una situazione 'abnorme', rispetto al mansueto quadro convenzionato delle sue sicurtà. L'ironia di Paška è la piú spontanea manifestazione di quel pudore "contadino" che pervade tutto il film e che esplode in quella deliziosa 'novella' che è il "tentativo a buon fine" che Paška fa di combinare un'unione tra il maturo 'zio' Konrad e la pacioccona 'zia' Anissia. Konrad è un'ipotesi di Paška adulto: un vagabondo disposto ormai a barattare la sua pesante libertà con il caldo di una casa, con del buon cibo, sicuro, ben cotto e saporito.
La scena è un capolavoro di finezza psicologica nel pieno rispetto dell'identità goffa e scontrosa dei due personaggi. Paška è il folletto che saltella a infiorare un dialogo di reticenze e d'intese che si fa subito sicuro, spedito e godibile dopo il primo, sospeso approccio.
E l'interprete, Leonid Kuràvlëv, che sembra rivoltato nella parte — sarà presente anche nel primo episodio di *Vaš syn i brat*; e dichiarerà di non essersi mai potuto esprimere con altrettanta felicità e facilità che con Šukšin (Lev Anninskij, cit., p. 33) — anima questo ben azzeccato ruolo di *king's fool* — ove il sistema collettivistico sta per il re — di stravagante ed eccentrico antieroe, quasi a sermoneggiare sottovoce (in un pianissimo che si deve estinguere quasi inavvertito) sulla destinazione di ogni inquieto cercare e di ogni burlesca ripulsa. E la destinazione è la casa di campagna. Essa è luogo della pace, la sede della stabilità. La casa fa corpo con la terra. E la terra non è infedele.

Vostro figlio e fratello

Vaš syn i brat [2] — che si ebbe anch'esso e ancora prima di uscire le stroncature di « Literaturnàja Gazeta » — prosegue e approfondi-

[2] E' domenica. Le ragazze di un piccol villaggio in Crimea sono a passeggio in riva al fiume Katun in disgelo. Le donne puliscono i tappeti, gli uomini fanno crocchio, bevono o brigano con i piccoli lavori di casa.
Stepàn Voevodin torna a casa da lontano. In anticipo. Era atteso per l'autunno. E' stato in carcere perché « ha menato pugni quando non era il caso ». Stepàn

sce alcuni motivi dell'Erlebnis di Šukšin già presenti in *Živët takòj paren'* senza che vi intervenisse la preoccupazione di un giudizio morale, che qui, invece, è esplicita.
Il tema della ricerca dell'identità di un giovane che vive in campagna negli anni del secondo dopoguerra — moltiplicando le occasioni di comunicazione con la gente e le opportunità di conoscere le diversità del mondo che cambia intorno a lui, avvalendosi della mobilità nuova che vien ampliandosi anche fuori dai centri urbani (il camion per i lavori tra i kolchozy) — si amplifica e si precisa qui nel confronto tra vita di campagna e vita di città e nel riscontro degli esiti che hanno le vite di quattro fratelli che hanno fatto scelte esistenziali diverse: il piú giovane restando fedele alla terra — Vassia lavora col legname — i maggiori scegliendo la strada dell'inurbamento.
« La campagna è uscita sulla strada, anzi sull'autostrada » dice Šukšin (C. Benedetti, int. cit.). Le distanze si sono talmente accorciate che ora i due mondi, prima impermeabili, si trovano in pieno processo di osmosi. Ma in questo processo è la campagna e la sua gente a non guadagnarci dal punto di vista etico ed esistenziale. Certo questa gente ha acquisito nuove tecnologie e la meccanizzazione del lavoro agricolo ha corretto la sua assillante fatica; in una parola i contadini sono 'decollati' verso prospettive meno faticanti. Ma la gente che ha abbandonato la terra, cioè le sue radici, si trova ora a dover compiere una scelta ben piú "radicale", dopo quelle banali del portamento e del comportamento convenzionato urbano.
Vaš syn i brat è il primo severo discorso di Šukšin sul *che fare?*

racconta a suo padre della vita del carcere: si stava bene, si mangiava a sufficienza, si vedevano due film alla settimana.
La sera, nel corso dell'animato convivio per il suo ritorno, vecchi e giovani cantano assieme la gioia, l'amicizia e l'amore. Si balla. Nel pieno dell'allegria, però, si viene a sapere che Stepàn è scappato di prigione. Gli mancavano appene tre mesi per scontare la sua condanna. Ora gli toccheranno altri due anni di carcere...
Suo fratello Maksìm, « il ragazzo che non dà retta a nessuno », è operaio in un cantiere edile nei sobborghi della grande città. Riceve una lettera. Sua madre gli scrive di soffrire di radicolite. Ha sentito dire che il veleno di vipera fa miracoli. Gli chiede di trovarglielo nella grande città.
Maksìm comincia la lunga caccia: nelle farmacie, nei laboratori. Il veleno non c'è. Alla fine affronta risoluto il direttore della farmacia principale e ottiene quel che vuole, il Vipratox.
Ignati vive anch'egli in città. Fa il professore di educazione fisica e dirige una palestra. Ha sposato la bella Šula. Dopo cinque anni decide di tornare a casa, a visitare i suoi. Porta con sé un monte di regali per tutti. Suo padre lo trova cambiato: « E' venuto per darsi delle arie: ha portato dei regali ». Tra i due comincia una sottile schermaglia che si accende ancora quando Vasilij, il fratello piú giovane, torna dal suo lavoro di carpentiere.
Vassia saluta con impaccio la sua bella cognata. I due fratelli vanno al fiume a bagnarsi. Il padre rimprovera a Ignati di sprecare il suo vigore fisico in città e stimola invano Vassia a misurarsi col fratello piú vecchio. Agli occhi del padre, Vassia rappresenta la fedeltà alla terra che l'ha nutrito.
Arriva una lettera. E' di Stepàn. « Carissimi genitori, sto bene e lavoro sodo. E' presto per dirlo, ma spero di tornare in autunno. Vi saluta, vostro figlio e fratello: *Vaš syn i brat* ».

di questa gente che ha 'tradito' la campagna e si trova appena nella prima fase di confusa e malaccorta assuefazione alla città e nella città.
Šukšin traspone anche questa volta dai suoi racconti — e lo fa di film in film con una padronanza espressiva piú composta e ilare — il grande motivo del confronto dialettico tra i due mondi. E lo personalizza nella vicenda plurima che coinvolge la vecchia casa di campagna presieduta e presidiata dal padre (e accanto gli sono, come ulteriori dimensioni di quel mondo di affetti, la madre, una sorellina sordomuta che sprizza joie de vivre, e il figlio "fedele", il piú giovane, il piú flessibile al fascino del padre) e i tre fratelli piú anziani che hanno scelto la città, accettandola a livelli diversi di integrazione.
Il primo, Stepàn, è quello che ne ha sofferto piú dolorosamente l'impatto: la rissa che gli ha meritato il carcere è segno della sua indisponibilità e insofferenza ad accettare tout court le regole *altre* della vita urbana. Stepàn è un onorato ribaldo che si fa i suoi mesi di prigione ma non resiste fino in fondo alla nostalgia della sua casa e scappa, *stupidamente*, solo tre mesi prima che spiri la condanna. Accortamente Šukšin ci rivela questo particolare in *medias res*, quando ha già coinvolto il suo lettore nell'onda di simpatia schietta e spontanea con cui la sua gente, in una sequela di conviti, di canti, di brindisi e di danze festevoli, abbraccia Stepàn tornato a casa prima del previsto. La 'stupidità' che l'uomo della polizia gli rinfaccia è in fondo dello stesso spessore di quella che Paška ribatteva alla giornalista in ospedale. La gente di città (luogo dell'*esprit de géométrie* e manifesto della razionalizzazione) è gente accorta, sa fare i suoi calcoli, conosce a memoria le leggi della convenienza. Ma ignora la nostalgia, perché non saprebbe neanche *dove* tornare. Stepàn sí. In qualche modo ha tradito la terra madre, lo spirito autentico della Russia; e la vita gli ha imposto il suo — e qui torna uno dei Leit-motiven di Šukšin, quello della inevitabilità della pena dopo ogni errore — contrappasso. Sta pagando, è disposto a pagare fino in fondo, persino — stupidamente — di piú di quanto basterebbe. Infatti, quando gli manca l'aria, non può fare a meno di tornarsene a tirar il fiato nella casa del padre. « Dovevo riprendermi. Ora son pronto a farmi tutto il carcere che volete ».
Dopo l'integrato "a forza", c'è un secondo livello di integrazione. E' quello di Maksìm che sente la città, nella quale ha scelto un suo lavoro 'sicuro', se non straniera e ostile, certamente fredda e indifferente. Non cerca l'inserimento perché ne avverte la differenza. Fa parte per se stesso esorcizzando così l'idea di esser respinto. E quando è costretto, dalla malattia della madre e dalla necessità di trovarle quella medicina speciale che solo *quel* mondo custodisce, a confrontarsi con le insensibilità e le indolenze della città e della sua gretta parte burocratica, soffre ad una

ad una le stazioni della sua estraneità. Šukšin suggerisce qui esplicitamente l'idea che la società socialista può ignorare la solidarietà e la sollecitudine sociale quanto e piú delle società borghesi. E che, come e piú che nelle società borghesi, ciò che "sblocca" è poi la conoscenza influente, la raccomandazione di chi conta. Ignati rappresenta il terzo e non superabile grado dell'integrazione. Della città ha accettato in pieno la logica e le sue conformità, a cominciare dal codice linguistico « neutro, senza sfumature, quasi da gazza ladra, da uccello che cinguetta velocemente ». E' un pezzo d'uomo: i suoi muscoli che potevano fecondare la terra sono qui messi al servizio di uno dei miti compensativi nella debosciante civiltà dei confort, il culturismo. La sua casa, le sue abitudini, la moglie sbozzacchita e sussiegosa, costituiscono tutto un mondo di « oggetti » acquisiti col suo lavoro, cosí insolito e quindi cosí ben remunerato. Se torna dal padre dopo tanto tempo non è per nostalgia, come per Stepàn. E' per la curiosità di misurare la distanza che lo separa dalle sue origini, è per un inconfessato desiderio di ostentazione del suo acquisito decoro. I regali che reca con sé e con tanta profusione da infastidire il suo vecchio sono l'accertamento del proprio successo e l'indice di ciò che si può *avere* in città.
Significativamente il suo vecchio gli oppone, per un confronto fisico che non avrà luogo, l'intatta e incorrotta vigoria fisica — che è proiezione della sanità morale — del fratello piú giovane, Vassia. Il confronto dovrebbe essere la verifica della sua ammonizione a Ignati: « Dov'è che hai preso la tua forza? Qui. E qui la devi spendere ». Ma proprio ora la 'persuasione' del padre si spunta. Il no di Vassia a confrontare la sua forza con quella di Ignati è omologo, per energia ed autorità, alla eccitazione del padre che ama tutti i suoi figli e tutti critica (con partecipazione Stepàn, con sarcasmo Ignati, con indulgenza Vassia) ma senza debolezze perché cerca il loro bene, seguendo il sistema di valori che la terra gli ha respirato in faccia come ha fatto con altri prima di lui, da sempre, per millenni.
Il rifiuto di Vassia è — per usare un linguaggio sportivo — come il passaggio del testimone in una staffetta. Il padre ha finito il suo tratto di corso, ha accettato di 'perdere' tre dei suoi figli che han seguito altre piste, e ora consegna il 'bastoncino' a chi ha riconosciuto vigoroso e vitale, cioè capace di fare un tratto eguale al suo, nella stessa corsia. La stanchezza del vecchio che reclina il capo sulla tavola della sua casa dopo aver parlato, scherzato, bevuto con i suoi figli in un costante confronto, è la pace di chi ha avuto la felicità di riconoscere e cogliere il *suo* tempo per riposare. La felicità di chi ha trovato un *alter ego* in cui continuare e in cui ostinarsi a far vivere la propria cultura.

Strana gente

La novellistica fusa e fluente dei primi due film si scompone, nel

terzo, in capitoletti autonomi tenuti assieme da un piú intenso rapporto di appartenenza dei protagonisti alla natura e da una loro qualificazione inequivoca al ruolo di stravaganti. E', anzi, forte la tentazione di parlare di *Strannye ljudi* come di un tentativo di confermare l'apoftemma prustiano per il quale siam tutti costretti, proprio per render sopportabile la realtà, a tener desta in noi qualche piccola follia.[3]
La bizzarria, in un qualsiasi corpo sociale, può diventare una sorta di necessario anticorpo contro le monotonie e le passività grame nel vivere. Salutare presenza, quella degli strambi, ci dice Šukšin. E' di fronte alle loro 'ammonizioni' che vengono meno le sicurezze dei savi, cioè le baldanze abituali di tutti. Quel loro mettere in dubbio le convenzioni della vita sociale ed affettiva, quel loro scrollare dalle fondamenta le abitudini e i sistemi di classificazione sussunti col latte "materno" sono una sfida a quella 'logica' che ci assicura le quietudini e le sazietà d'ogni giorno.
Gli "strambi" nei film di Šukšin stanno naturalmente in campagna. La loro bizzarria è il correlativo dell'instintività campagnola di fronte alle quadrate logiche che si nutrono in città e che ne costituiscono il malioso fascino. La trilogia che qui ne esce è di una freschezza sbarazzina e melanconica insieme, che fa crescere un film

[3] Il film è un trittico esplicito. *Il primo episodio* è *'Fratello mio'.* Paška abita e lavora in un villaggio. Un giorno se ne parte per la città, Yalta, per far visita al fratello. Si ritrovano dopo molto tempo. Ciascuno racconta cosa, intanto, gli è capitato. Il maggiore ha divorziato, e pensa di risposarsi. Ne parla a Paška, presentandogli le « varianti » tra cui può scegliere.
Si recano insieme in casa d'una di queste possibili fidanzate. Paška parla con entusiasmo alla bambina, che è la figlia di questa vedova, della campagna. E le racconta la fiaba dei fiori e del cuculo.
Paška, quindi, visita la città. Ma dopo un sol giorno decide di tornare a casa. Per non far sfigurare il fratello, racconta di non esserci mai stato e di aver perso i soldi. Deve giustificarsi cosí davanti alla fidanzata che glieli aveva procurati. Si conferma cosí nel ruolo di « svitato ».
Secondo episodio: 'Colpo fatale'. Bronka, un vecchio contadino, viene ammonito per il suo comportamento bizzarro dal presidente del soviet. Vengono intanto da lui, dalla città, dei cacciatori per invitarlo ad una battuta. Dopo un battibecco con la moglie che gli chiede dei soldi, Bronka si avvia. Durante una sosta, Bronka chiede ai suoi giovani compagni se si ricordino degli attentati a Hitler. Racconta poi di essere stato lui stesso l'autore di uno degli attentati. Era il 22 giugno 1943: alla sua audacia e ad una Browning con i proiettili avvelenati sarebbe toccato di vendicare la patria e di liberare il mondo da Hitler. Bronka rievoca come gli capitò di fallire.
Il terzo episodio, 'Meditazioni', è dedicato a Matvèj Ivànovič, responsabile amministrativo del suo villaggio. L'episodio descrive le riflessioni e i tormentati sogni di questo vecchio che ha dedicato tutta la vita al lavoro e che non riesce a seguire i ritmi del cambiamento. Dice degli scontri e delle incomprensioni con la gente che lo circonda e soprattutto con la nuova generazione: il giovane appassionato di musica che gli impedisce il sonno suonando la fisarmonica la notte e che gli ricorda con le sue canzoni la morte del fratello minore; il giovane scultore che dedica tutto il suo tempo a intagliare statue di legno; la stessa sua figlia, che non riesce ad entrare all'università e che però rifiuta un lavoro « qualsiasi ». La figlia lo obbliga anzi ad un incontro-scontro con la moglie che gli confessa finalmente di averlo sposato non già per dovere — com'egli aveva creduto — ma per amore. Matvèj difende le sue convinzioni anche attraverso un sogno. Epperò alla fine, nel corso di un ultimo incontro con lo scultore, ne approva le scelte, confermando senso e valore al « nuovo ».

teso e polito, modulato con accortezza sui registri di una rustica — e il termine è tutt'altro che restrittivo — *comédie humaine.*
La bizzarria ha le sue varianti, naturalmente. E Šukšin ne illustra tre. La prima è la variante patetica. La novelletta del giovane Paška che se ne viene in città a trovare il fratello che non vede da tempo e che trova tanto cambiato da non reggere l'urto di quella diversità — e a quest'urto un altro se ne aggiunge, quello di una città austera e incomprensibile — è l'ennesima variazione del motivo, caro a Šukšin, della inconciliabilità dei due mondi, ovvero della confusione che la città mette in chi l'avvicina con devota confidenza in lei.
Paška denuncia una delle situazioni dell'Erlebnis di Šukšin quando dirige il film: « Non sono riuscito a capire bene — cosí si confessava con Benedetti (int. cit.) — che cosa deve trovare un uomo di campagna nella sua vita nuova. Voglio, questo è certo, che riesca a trovare qualcosa di vero, di non artificiale, di solido. Qualcosa di campagnolo ».
Paška non riesce a trovar quel "qualcosa di noto" che egli viene incosciamente cercando in città. Il suo vagabondare per le strade, l'inattesa distonia con il fratello lo mettono in iscacco, lo risolvono ad accettare la sua resa, senza ammetterla di fronte agli altri. La menzogna con la quale si presenta ai suoi e alla fidanzata è appunto un modo diverso di dire la verità, di riconoscere la propria erranza e di rientrare nel proprio personaggio. Se viene creduto è anche perché quel suo mentire è necessario: agli altri, perché gli sia restituito il suo ruolo di specchio necessario; a se stesso per chiudere la parentesi dalla sua ricercata esenzione dalla funzione che è sua: riscontro della "normalità".
Un'altra variante della bizzarria dà vita al secondo capitoletto del film di Šukšin. Ed è un delizioso *entr'acte* di una specie di rustico teatro dell'assurdo. L'affabulazione di Bronka e del suo immaginario attentato a Hitler è uno straordinario 'crescendo' musicale di invasamenti, di commozioni, di esaltazioni, di sbalordimenti, di sgomenti, talmente ben modulati da rendere assolutamente credibile l'assolo del vecchio contadino dinanzi agli sbalorditi compagni-ospiti venuti dalla città. La loro confusione è mediata, metaforicamente, dallo spento ruminare delle vacche che ficcan gli occhi nell'impossibile occhio della *camera*, quasi a dire il potere di suggestione che docilmente viene recepito attraverso le meccaniche dei mass-media. Bronka conosce la via di altre suggestioni, è vero. Ma non a caso esplode con il suo assolo dopo che ha litigato con la moglie capziosa, che lo molesta con una questione rasoterra, i soldi per tirare la giornata.
Di fronte alle esazioni del quotidiano, Bronka ha bisogno di un colpo d'ala. Di quel suo solito colpo d'ala che lo tragga fuori — come una droga che assicura immantinente un *trip* nel mare dell'immaginario ove dolce è il naufragio — da una realtà meschina

e grama e che trasfiguri la sua realtà di 'emarginato', ma rispettato e invocato, nell'aura di un epos eroico a sua misura. In fondo l'eroismo non è forse solo uno dei tanti modi di rivelarsi goffi e bizzarri? E allora?
Un terzo momento della bizzarria può essere la scontrosità. L'irritabile stanchezza di Matvìj Ivànovič è il frutto di una sollecitudine spesa senza misura per gli altri, giorno per giorno, in una responsabilità che logora. Se oggi ha in uggia il presente è perché è tutto preso dalla memoria del futuro. Il futuro apre enormi spazi di invenzione sulle monotonie che il presente misura con pedante pigrizia. La morte diventa un pensiero dominante e la curiosità dopo è cosí viva che a Matvèj Ivanovič riesce facile di inventarsi un fantastico funerale. E con la morte è la memoria dell'amore che torna, altro termine della bilancia, attraverso la candida figura dell'amore giovanile che sguscia ed erompe attraverso la scorza delle incomprensioni presenti.
E quando il vecchio avverte che l'amore — quello che rammemora, perduto, e quello, solo ora rivelato, della moglie — è il vero futuro, quello che è entrato in lui, per trasformarsi in dinamica di dedicazione, molto prima di essere "accaduto", allora solamente rientra dal suo straniamento e accetta il presente "mutuato" attraverso il sofferto confronto con lo scultore nelle cui mani il legno già vivo rivive per una seconda creazione, non indegna della prima. La vita è una tenace recidiva. E Matvèj Ivanovič quando ancora per una volta riconosce nella remissività degli altri, a lui d'intorno, l'ostinazione di questa legge che ha l'età dei suoi anni.

Viburno rosso

In uno dei suoi abbottonatissimi interventi Sergéj Geràsimov, gran concertatore del cinema sovietico, esprimeva le perplessità ufficiali di fronte a questa estrema "insolenza" di Šukšin che osava insinuare che nell'Unione sovietica possono anche non riuscire gli sforzi tesi a 'redimere' un ladro recidivo: « Quale motivo c'è di collocare al centro di un film cosí ricco di talento il destino di un criminale, di un delinquente? Come ha quest'uomo il diritto di entrare nella coscienza e nel cuore degli spettatori, di conquistare la loro attenzione e attraverso di essa anche la loro simpatia? » (Nicole Zand, *Le message ambigu de Vassili Choukchine*, in « Le monde », 2.5.1974).
E' destino (e remora) di ogni agiografia di squadernare modelli edificanti in tutto e per tutto politi, tirati a lucido da ogni imperfezione. La *pia fraus* può essere giustificata con motivazioni « edificatorie » nelle società strette e giovani, come un soprassalto di devozione. Ma i suoi modelli sono implausibili fuori di essa. E anche dentro di essa, appena passa il momento delle emergenze parenetiche e quando il tempo abbia fatto giustizia delle amplificazioni acclamatorie.

L'implausibilità ha piedi d'argilla e contraddice l'estetico. E' appena una forma edulcorata di menzogna. E la menzogna può anche esser necessaria in certi casi; ma se diventa regola finisce con lo smentire se stessa. Ecco che la mistificazione zdanoviana del realismo ritorna petulante nei dubbi 'ortodossi'di Geràsimov, col quel tacito richiamo alla tendenziosità dell'arte, la quale dovrebbe essere coedificativa nella realizzazione piena della società socialista. Ma il deontologismo unidirezionale e assordato dell'estetica ufficiale viene esorcizzato da Šukšin anche in *Kalina krasnaja*, che è stato definito il suo film-testamento.
Il precetto di Vissàrion Grigòrevič Belinskij, per il quale la funzione poetica sta non già nell'esornare la realtà ma nel coglierla cosí com'è, resta uno dei capisaldi della poesia di Šukšin. E qui anzi si vena di un patetismo che chiameremmo ambiguo se si ignorasse che Šukšin respira, in questo film, la morte: ma come nascita al definitivo.
L'accorata malinconia non è qui fine a se stessa ma vestibolo per quell'appello alla coscienza individuale che è costante ossessione di Šukšin, indice di autentica umanità. In *Kalina krasnaja* la ripulsa ad un facile *happy-end* consolatorio va oltre il rifiuto dell'aggiustamento confortatorio e filisteo. Presentando il suo film, Vasilij Makàrovic ha detto espressamente di diffidare di ogni *happy-end* 'da copione'. Che è inevitabile — e non parliamo qui della domanda della platea — quando l'autore condolendosi con tutta l'anima per il suo eroe caduto in disgrazia, « cerca compassionevolmente di buttargli un salvagente ». La storia di *Viburno rosso* aveva effettivamente in sé l'insidia delle paternali moralizzanti. Šukšin libera lo spettatore da questa impostura dandosi da fare per « distruggere il testo », traguardando a problematiche piú ampie, raccontando cioè « non del destino infelice di un recidivo, ma di un'anima, di come essa cerca il suo posto nella vita, si tormenta... »
Una tormentosa inquietudine è infatti il filo che lega tutti i protagonisti noti della narrativa iconica di Šukšin. Dal Paška scapato e vagabondo che in *Živët takòj paren'* cerca la sua identità, allo Stepan nostalgico e naïf di *Vaš syn i brat*, dall'affranto e smarrito Matvèj Ivànovic di *Strannye ljudi* all'Egor Prokudin di *Kalina krasnaja*, che cerca l'*ubi consistam* dopo i « disaccordi con la coscienza », corre il filo sottile di questo inquieto scontento, della pena di uno straniamento che sbocca nella nostalgia di una sede serena — la coscienza? —, di un ordine interiore con un suo ancoraggio etico: qualcosa che l'organizzazione sociale non garantisce, e che in *Viburno rosso* è indicato esplicitamente nella capacità di amare (la paziente indulgenza di Ljuba Bajkalova).
Una indicazione, questa, tenera e accorata, come il saldo sentimento che già nella vita legava Šukšin all'attrice che nel film interpreta Ljuba. Ciò che scioglie i grumi dell'anima di Egor — icasticamente suggeriti dalle sequenze che mostrano Egor far esplodere

il suo vitalismo nella ricerca di divertimenti, di distrazioni, di donne; e poi nello stesso bagno nella sauna, che indicizza il bisogno di una corroborante purificazione fisica, di una liberazione dalle tossine di una vita « in disaccordo con la coscienza » — è l'incontro, prima diffidente e poi ricco di abbandoni, con la donna, che già conosce gli smarrimenti della solitudine.
E' lei che ridesta in Egor « qualcosa di profondo, di dimenticato »: è la memoria dell'infanzia trascorsa sulla "buona terra", e di tutto quel che di buono e di sano vi era stato allora instillato, per sempre: e che l'esperienza della malavita aveva solo ottenebrato. Questo è il tema del film, anzi è il nodo di tutti i problemi di Egor: « Com'è possibile — si chiede Šukšin — che in una vita vissuta ad alta velocità, segnata dalla potenza delle macchine, dilatata da straordinarie scoperte, assillata da mille superproblemi, com'è possibile trovare uno spazio per l'anima? ». Com'è, insomma, possibile trovare — per dirla con Saba — « la bontà non morta/ la dolcezza di un caldo angolo »?
Egor è l'ultima campionatura della commedia umana di Šukšin, nella quale una gente cerca se stessa dopo un ennesimo « disaccordo con la coscienza ». Qui Šukšin segue questa ricerca con partecipazione assoluta, e non solo perché, come in questo caso, è lui stesso l'interprete di questa esplorazione. Narratore sincronico, Šukšin ha scelto ancora la misura breve del racconto per approfondire i motivi che gli stanno a cuore, quelli che il suo Erlebnis fa mulinare dentro, e spasimano di uscire, di trovare comunicazione.
Neanche qui Šukšin è eziologico. Neanche qui dice il come e il perché e il quando del « disaccordo con la coscienza ». Ne registra la effettualità, e ne studia i rimedi. Pone ancora una volta in dubbio l'efficacia *in quantum* delle strutture sociali e si appella a un tipo di moralità individuale, scontrosa anche — e qui l'accusa di egotismo può appigliarsi ben facile —, che è sempre invariabilmente tesa dal desiderio/dolore di un ritorno — è questo il senso pregnante della *nostalgia* — verso valori conosciuti, indettati un tempo e smarriti nel corso di un peregrinare deviante.
Ma Šukšin non mette a carico della società — che è la società in cui crede — questo sbandamento, anzi. Afferma e riafferma con forza estrema l'obbligo della responsabilità personale che è, appunto, un frammento necessario della corresponsabilità universale. Vasilij Makàrovič è stato esplicito, nel presentare il film, circa la responsabilità dell'uomo di fronte alla terra che l'ha allevato. « Per tutto quanto succede oggi sulla terra dovremmo rispondere, noi tutti che viviamo. Per il bene e per il male. Per le menzogne, per la mancanza di coscienza, per il nostro viver da parassiti, per il conformismo, per la viltà e il tradimento, per tutto bisognerà pagare. Pagare fino all'estremo. Anche di questo parla *Viburno rosso* ».
L'insidia del *mélo* (nell'Ottocento, da noi, se ne sarebbe fatta un'ope-

ra lirica) e l'inciampo della declamazione è normale per chi si ponga a trattar di questi temi con tutta la forza della propria convinzione che già chiamavamo esiodea. Šukšin evita queste trappole anche qui con un dettato scarno ed aspro — la tensione del volto di Šukšin interprete è l'architrave del film — che non perde però in freschezza e perspicuità nelle notazioni psicologiche e nelle modulazioni coreutiche tipiche dei suoi film. Le quali, qui, toccano il diapason, per esempio nella quieta discussione che vede Egor, Ljuba e il vecchio padre di lei nell'isba, accanto alla solenne stufa in maiolica, ad esaminare pacatamente, puntigliosamente, le "destinazioni" possibili per Egor.

Lí, intendi, l'anima collettiva della gente dei campi soccorre con sapienziale accoramento allo smarrimento di un uomo che cerca il suo destino. E quest'anima collettiva non gli oppone convenzioni o divieti: ma con fermezza e pazienza gli presenta, come misura di sanità autentica, il proprio modello esistenziale.

Accettare la *iustissima tellus*, per chi abbia "provato" la città, non è un semplice subire, non è un accomodamento o un ripiego: è un'azione attiva, un trionfo positivo. E lo è tanto che la *mala-vita* non può graziare questo 'tradimento'. Ed è nel momento in cui Egor paga "fino all'estremo" il fio della sua mancata identificazione coi "lati negativi del progresso" ch'egli si riprende integralmente la sua dimensione d'uomo (Cfr. C. Benedetti, *E' morto Vassili Sciukscin*, in « Unità », 4.10.1974) « Sí, è vero — diceva Šukšin —, è bello parlare di progresso, ma il progresso ha anche un lato negativo. Ed è appunto questo quello che io voglio far capire con miei racconti e con i miei film: la gente di campagna non si deve scoraggiare dinanzi all'avvento della "tecnica", deve far ricorso, proprio per non affogare, alla propria coscienza, alla forza del cuore; deve risolvere i problemi legati al progresso con la coscienza. Ma, purtroppo, io, da contadino come sono, vedo che la gente comincia a credere in certi valori che non sono valori. E questo è tragico. Ecco, io vorrei contribuire a far sí che la gente di campagna resti vera e viva cosí come lo è il personaggio di *Viburno rosso*, il quale torna ad essere uomo proprio mentre cade colpito dalla vendetta della banda che aveva rinnegato ».

« Sulla scena compare un uomo. Ha larghe spalle e il viso arso dal vento. Dice: "Ora il coro canterà una canzone che ci farà pensare: 'Il suono della sera'" »!
Dalle quinte cominciano ad uscire sul palcoscenico i componenti del coro. Si dividono e si raggruppano in due sezioni, una dietro l'altra, a formare un piccolo e un grande gruppo. Sono ben lontani dall'avere l'aspetto di coristi ... » Cosí, in modo un pò singolare e insolito, comincia il racconto di Šukšin « Il Viburno rosso ».
Il protagonista è Egor Prokudin, ladro recidivo. E' uno dei coristi. Il tempo della sua reclusione è scontato, ora è libero. Cosí, sulla porta di un campo di rieducazione, comincia la conoscenza di questo malfattore, un uomo straordinariamente interessante, a suo modo eccezionale.
A seguirlo subito dopo la sua liberazione, Egor Prokudin non sembra voglia farla finita con la sua « professione ». Dall'altro canto, ora che è fuori, egli non

può concedersi il lusso di filosofare, « essere o non essere », « rubare o non rubare ». Bisogna risolvere problemi piú semplici e concreti: dove trovare un tetto, dove sistemarsi almeno per i primi tempi.
I vecchi « amici » di Egor non lo possono ospitare; loro stessi sono braccati dalla polizia.
Ma Egor non si perde d'animo. In tasca ha ancora un indirizzo. Prima, quand'era recluso, ha tenuto corrispondenza con una giovane donna separata dal marito, Ljuba. Lei abita in un villaggio, e anche se non ha mai visto Egor, lo ha invitato a casa sua. « Vieni da me, al nostro villaggio », gli scriveva Ljuba. Egor ha deciso di andarci. Non ha piani né programmi a lunga scadenza. Pensa di trovarvi un temporaneo rifugio e basta. Ma le cose vanno in un altro modo, serio e inaspettato. L'incontro con Ljuba, l'incontro con la gente del villaggio (lui stesso è nato in campagna) muta la sua vita e i suoi piani. Egor decide di farla finita per sempre con la sua vecchia 'professione' e di cominciare una vita « nuova », come si dice. Lavora nel kolchoz come trattorista. Due mesi dopo, ai margini di un bosco di betulle, vicino al campo che ha appena finito di arare, Egor viene colpito a morte da una pallottola. I suoi ex amici non gli hanno perdonato il tradimento.

Per un consuntivo interinale

Nessun bilancio esauriente sarà possibile sulla poiesi — narrativa, visiva e drammaturgica — di Vasilij Makàrovič Šukšin finché non avremo a disposizione *Pečki-lavočki*, la traduzione — auspicabilissima — della sua opera di romanziere e tutte le sue interpretazioni filmiche.
Sicché ora è possibile appena abbozzare un consuntivo provvisorio e sommario della sua esperienza d'autore; un consuntivo che andrà rimeditato e aggiornato man a mano che altre sezioni della sua attività ci saranno noti. E' questa la ragione per cui esso è stilato in forma di appunti.

1. Si può parlare a buona ragione di fenomeno Šukšin. Le testimonianze dall'Urss dicono di un notevole interesse intorno alla sua figura di autore. Tra l'altro, ha dalla sua un forte consenso che non sembra affatto frutto di un gregarismo istintivo e qualunquistico ma piuttosto di una convergenza espansiva sui valori, sui modelli culturali, sulla Weltanschauung proposta da Šukšin attraverso la narrativa e i film. La partecipazione alle sue esequie è stata imponente. I suoi film sono molto seguiti (*Kalina krasnaja* ha vinto il primo premio al settimo festival nazionale del film sovietico a Baku, rassegna globale della produzione di tutte le repubbliche: scelta assai indicativa). I suoi racconti sono richiestissimi nelle librerie. I vecchi numeri di « Novyj Mir » e di « Molodaja Gvardija » sono ricercati presso i negozi di libri usati. Non s'è smorzata l'ondata di articoli e saggi sulla sua opera, su riviste e gazzette del mondo culturale. Šukšin è un uomo che ha inciso nel quadro della cultura sovietica contemporanea, oltre e contro le perplessità e titubanze ufficiali.

2. « Nella vita ho fatto solo tre o quattro libretti e due film, *Pečki-lavočki* e *Kalina krasnaja* » (Lev Anninskij, « Vasilij Šukšin,

Sojuz kinematograitov », SSSP, Bjuio propagandy sovetskojo kinoiskusstva, 1976). Šukšin è un perfezionista come tutti i lavoratori tenaci: è per il "lavorare e provare" di Romm. Ma il *primum* del suo impegno è la letteratura. « E' lí che tutto comincia. Prima di tutto, in quanto scrittore, medito su un fenomeno qualunque. Soltanto in seguito, ed è la regola generale, interviene la visione cinematografica e allora comincio a lavorare come cineasta" (Natalia Rubetskaia, *Vassilij Sciukscin*, « Ecran », 1974, dic., p. 7).

3. La narrativa dunque è per Šukšin la prima scelta espressiva. Attraverso di essa manifesta il suo appetito di realtà, di problemi, di circostanze, di personaggi. Attraverso di esso, torna ciclicamente su alcune idee forza, memoriali della sua concezione del mondo, fedele allo spirito georgico della terra russa. I suoi racconti sono altrettante inchieste condotte sul corpo vivo di quella umanità rurale che per la sua allogazione è stata la meno permeabile alle proposte di cambiamento rivoluzionario.
Tutta la sua narrativa, pur cosí frantumata, compone un variegato affresco di un mondo in costruzione, di una realtà che si vien costituendo, per effetto di un cambiamento. Ed è un gran romanzo in 'positivo' perché tiene soprattutto conto dei canoni poetici di Belinskij. Moderno rapsodo, Šukšin ha scelto come forma narrativa tipica il racconto: la cui tipologia è perfettamente omologa — da sempre — al realismo, scelto come concezione di fondo.
La preferenza accordata a una narrativa di scansione sincronica in luogo di quella diacronica propria del romanzo, significa attenzione all'*hic et nunc*, a un certo costume, a una certa realtà, a un certo amibente e ai suoi problemi. Per cui prevalgono la situazione sulla vicenda e il protagonista sull'evento storico. E i capitoletti della sua *comédie humaine* sono allogati in una precisa realtà geopolitica, quella della regione dell'Altaj nella Siberia meridionale, a sud di Novosibirsk, attraversata dal Katun immissario dell'Ob. La natura, il fiume, i campi, gli alberi sono coprotagonisti della sua narrativa.

4. L'interpretazione scenica è una componente importante ma non decisiva della sua espressività.
La sua faccia severa, i tratti forti del fisico richiamano la somatica tipica del siberiano. Zigomi puntuti, fronte schiusa, occhi stretti, acutamente ritirati sotto le arcate sopracciliari. Una professionalità sicura, ma anche una ridotta possibilità di variazioni interpretative. Ma siamo naturalmente molto lontani dalla monocordicità.
Si distinguono di solito (Lev Anninskij, *Vasilij Šukšin*, art. cit.) quattro momenti distinti nella sua storia d'attore. Gli anni 1959-1964: sette film, piuttosto anonimi, in cui Vasilij Makàrovič si sforza di tratteggiare i lineamenti di un tipo umano che definirà in

seguito con la sua attività di autore; quasi un tempo di prove sperimentali.
Il secondo momento (1964-1967) segna una pausa nelle sue interpretazioni cinematografiche e corrisponde all'esordio in regia e a una intensificazione dell'impegno di narratore.
Il terzo momento comprende gli anni tra il 1967 e il 1971, nel corso dei quali Šukšin interpreta sei film, ma con un ingaggio nuovo e non casuale a costruire l'immagine di un personaggio 'deviante', per intenderci, alla Bogart: un uomo che ha sbagliato piú per la stretta di eventi avversi, che per responsabilità personale; un personaggio sano *nonostante*; un personaggio che dietro modi bruschi e scontrosi e oltre repentine avventatezze conserva una radicale onestà, insufficiente però a scamparlo dalla sventura.
L'ultimo tempo del suo ingaggio d'attore Šukšin lo confonde con il suo impegno di autore: diventa protagonista dei suoi due ultimi film con una caratterizzazione nel senso dell'amarezza e dell'accoramento, che il male fisico drammatizza nella piega amara delle labbra, nella tensione dei tratti facciali, nell'aggrondarsi delle sopracciglia.
In genere il lavoro con gli altri registi non lo ha soddisfatto. La sua esperienza come direttore di attori lo ha portato a questa conclusione: « ci si deve fidare dell'attore, e mettersi nei suoi panni a condizione ch'egli pensi come te e abbia le tue stesse aspirazioni » (Natalia Rubetskaia, *Vassili Sciukscin*, cit., p. 7). Tutto il suo itinerario interpretativo, dal giovane soldato Fëdor del film di Khuciev, 1959, al Pëtr Lopatkin, vecchio minatore e soldato nel film di Bondarčuk, 1974, cit., sembra una delle esposizioni del suo Erlebnis.

5. Rispetto all'interpretazione scenica, narrativa e racconto filmico sono gli spazi privilegiati del suo universo espressivo. Non dunque mera autobiografia, la sua: ma espressione, faticosamente cercata e sofferta, della coscienzializzazione di tutte le sue prove e tentativi esistenziali sul piano etico, estetico, eidetico e dianoetico. Senza tentazioni parenetiche o declamatorie: « E' lontana da me l'idea di dare al lettore/spettatore delle lezioni di vita. Ciò che voglio è di interrogarmi con lui sulla vita. Ciò che conta è essere autentici, cioè integri e coraggiosi. Bisogna vivere della gioia e delle pene del popolo, pensare come pensa il popolo, perché il popolo conosce sempre la verità » (Natalia Rubetskaia, art. cit., p. 5).

6. E' appunto questa disposizione che stacca nettamente i film di Šukšin dal tipico prodotto medio della produzione sovietica. I suoi film spirano aria fresca, quanto gli altri sanno di ripetitivo. I suoi film rifuggono da ogni bugiardo manicheismo; e non danno una visione declamatoria ed encomiastica della realtà sovietica, ma una versione problematica e dubitativa, con la traccia di personag-

gi-emblema (le scanzonate millanterie da insicurezza di Paška Kolokolnikov in *Zivët takòj paren'*; le "stupide" insofferenze nostalgiche di Stepàn in *Vaš syn i brat*; il vecchio presidente del soviet di *Strannye ljudi* in crisi di identità; il pregiudicato recidivo che non riesce a riscattarsi in *Kalina krasnaja*). La sua risoluzione di intellettuale di fronte alla realtà del suo paese è, per dirla con Moravia, per una funzione espressiva e non esornativa.

7. Elementi costitutivi di questo Erlebnis divenuto materia di poesia sono, come abbiamo visto, i valori perenni della civiltà contadina; la prudenza diffidente contro 'certi valori che valori non sono' e che pur inarcano la cultura urbana; l'inquieta nostalgia di un *ubi consistam* che indicativamente viene materializzato nella "solidità" della casa di campagna; il ricorso costante alla figura agglutinante del padre, come termine di riferimento e di ricapitolazione delle esperienze e della sapienza di vivere (una *Vaterbindug* tutta da esplorare ancora; credo, con fertilissimi risultati), il desiderio (nel suo senso pregnante: attesa-dalle-stelle di un compimento) di un assestamento di quel "caos familiare" che i suoi personaggi si ritrovan dentro (il vissuto, le idee, il dolore, le paure, i piaceri) per cui nulla è chiaro, nulla è definitivo, nulla è sicuro. E questo desiderio di definizione di un contesto Šukšin proclama (ma nei suoi film lo suggerisce, timidamente, con un pudore che sembra assai prossimo all'incertezza) può avvenire soltanto in una sede, la coscienza: « coscienza, coscienza e ancora una volta coscienza ». Una coscienza che funziona con intermittenze e che ha dunque quasi bisogno dei "traumi" del vivere: « il problema della coscienza, della ricchezza morale e spirituale non solo degli individui, ma di tutta la società, è una cosa molto importante. Per questo, quando i nostri giovani dimenticano l'importanza di questo problema, è necessario intervenire, è necessario spiegare questi fenomeni » (C. Benedetti, int. cit., pp. 4 e 5). Da qui una sorta di mistica della purità (si pensi per esempio al sogno dell'amore giovanile del presidente del soviet in *Strannye ljudi*) come ipotesi di una alterità che trascende le iniquità del vivere e che 'risiede' inequivocamente nella campagna; da qui anche quel motivo costante (da *Vaš syn i brat* a *Kalina krasnaja*) di una comprensione 'evangelica' per l'errante, pur nella risoluta affermazione che « nella vita si paga tutto ».
In conclusione i personaggi di Šukšin sono, in un modo o nell'altro, dei devianti, dei disadattati, degli insofferenti, uomini controcorrente, uomini della contraddizione: la quale, secondo la logica asmatica del sistema, sta sotto il segno della sconfitta. Ma sul piano della dinamica della storia sta nel segno della vittoria.

8. Il personaggio-tipo di Šukšin ripete Šukšin stesso che si confessava, a quarant'anni, uomo-in-bilico: « non fino in fondo uomo della

città e non piú uomo di campagna. Ma questa situazione ha i suoi vantaggi. Dal confronto, dal continuo andare e venire fra le due realtà, nascono spontaneamente molti pensieri non solo sulla città e sulla campagna, ma anche sulla Russia, nella sua totalità » (Lev Anninskij, cit., p. 8). E Lev Kulidžanov, nel suo rapporto 1975 al *plenum* dell'Unione dei cineasti, confermava il valore di questo personaggio sciuschiniano « uomo inquieto, assolutamente al di fuori degli stereotipi », « incerto come pellegrino, come viaggiatore », « caratterizzato dalla tensione d'una ricerca: la ricerca di risposte alle domande che la sua mente, il suo sguardo tormentoso avanzano senza posa ».

9. Estremamente importante nella scrittura di Šukšin è la funzione della musica, delle canzoni soprattutto, che è rilevante in tutti i film (anzi, *Kalina krasnaja* è il titolo della canzone che Egor e Liuba cantano nel loro incontro estremo). Questa funzione andrebbe attentamente studiata, seguendo l'ipotesi che i cori e la canzone popolare nella filmica di Šukšin siano commensurabili agli stasimi della tragedia eschilea e/o al *mélos apoleluménon* della tragedia euripidea: elemento concorrente alla vicenda dell'eroe, enfatizzazione patetica dei sentimenti del protagonista.

10. I piú correnti termini di riferimento per Šukšin cineasta sono Dovžénko e Donškòj, registi contadini. Anche questa è un'ipotesi d'indagine da proseguire. Al primo lo apparenta la vocazione narrativa e la misura di liricità ed epicità della scrittura; al secondo il senso dell'atmosfera e la forza di persuasione. Resta comunque risolutiva, di questo primo approccio a Šukšin, l'impressione di un artista severo; e di una personalità profondamente sensibile e spalancata alla comprensione dei problemi, di tutti i problemi, non solo di quelli che ha scelto di "approfondire". Il suo ci appare un contributo importante alla interpretazione del mondo sovietico di oggi; e un indice cospicuo per comprendere le contraddizioni di una società ancora in mobilitazione alla ricerca di una identità piú "umanamente" plausibile.
La sua misura di umanità è quella che piú impressiona, ancor prima e piú della sua misura di artista e di autore. Il rammarico per la sua scomparsa prematura si rinforza nella certezza di tutto quello che avrebbe ancora potuto dire e fare.
Si possono dunque ripetere le parole di Svevo in « La coscienza di Zeno »: « Alla sua tomba, come a tutte quelle su cui piansi, il mio dolore fu dedicato anche a quella parte di me stesso che vi era sepolta ».

● **Dva Fëdora** (t.l.: I due Fiodor) — **r.**: Marlen M. Chuciev - **sc.**: V. Savčenko - **f.** (Bianco e Nero): P. Todorovskij - **scg.**: O. Grosse - **m.**: Ju. Mejtus - **fo.**: V. Kurganskij - **int.**: Vasilij M. Šukšín (Fëdor grande), Kolja Čursin (Fëdor piccolo), Tamara Sëmina (Nataša), Jura Elin, M. Šamansaja, I. Pulitaev, A. Aleksandrovskij, D. Ivanov - **p.**: Studi Cinematografici di Odessa - **o.**: U.R.S.S., 1958 - **dr.**: 85'.

Pečki-lavočki (espressione idiomatica; t. libera: « Cul e camisa ») — **r., s., sc.**: Vasilij M. Šukšín - **f.** (Bianco e Nero): Anatolij Zabolockij - **m.**: Pavel Čekalov - **int.**: V.M. Šukšín (Ivan Rastorgnev), Lidija Fedoseeva Šukšina (Njura), Vsevolod Samaev, Georgij Burkov, Stanislav Ljubšin - **p.**: Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.**: U.R.S.S., 1973 - **lg.**: 2.816 m.

Il film racconta — dice Šukšin — « la semplice storia di un trattorista di kolchoz degli Altaj che se ne va con sua moglie e, per la prima volta, al mare, in Crimea, a passare le sue vacanze. È un ragazzo bonario, abbastanza sicuro di sé e molto curioso. Incontra molta gente e cerca di capire la natura e il valore di ognuno. È in un certo senso una commedia, ma seria. Sul suo cammino, il trattorista Ivan riconoscerà valori autentici e falsi, un'intelligenza vera e una artificiosa, dignità e codardie ».

Zolotoj ešelon (t.l.: Lo squadrone d'oro) — **r.**: Il'ja Ja. Gurin - **sc.**: fratelli Tur - **f.**: M. Bogatkova - **scg.**: K. Urbetis - **m.**: Kara Karaev - **fo.**: V. Chlobynin - **int.**: Vasilij M. Šukšín (Andrej Nizovcev), E. Dobronravova (Nadja), Charrij Ja. Liepin' (Ištvan), P. Usovničenko (Bylinkin), S. Krylov (Ivanovič), V. Beljaeva (Sima), A. Trusov (Lipat) - **p.**: Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.**: U.R.S.S., 1959.

Iz Lebjaž'ego soobšajut (t.l.: Ci comunicano da Lebjaž'ij) — **r., s., sc.**: Vasilij M. Šukšín - **int.**: Leonid Kuravlëv - **o.**: U.R.S.S., 1960.

I problemi di un comitato regionale del partito in una regione agricola.

● **Kalina krasnaja** (t.l.: Viburno rosso) — **r., s., sc.**: Vasilij M. Šukšín - **f.** (Colore): Anatolij Zabolockij - **scg.**: Ippolit Novoderjkin - **m.**: Pavel Čekalov - **int.**: V.M. Šukšín (Egor Prokudin), Lidja Fedoseeva-Šuksina (Ljuba Baikalova), Ivan Rijiv (padre di Ljuba), Maria Akvorzova (madre di Ljuba), Aleksej Vanin (Pëtr), M. Vinogradova, Ofimia Bistrova (madre di Egor), Zanna Prokorenko, Lev Durov, A. Gordenko, N. Grabbe, N. Pogodin, G. Burkov, T. Grabrilova, A. Makarov, O. Korcikov - **p.**: Mosfil'm - **o.**: U.R.S.S., 1974 - **lg.**: 2.954 m.

● **Onisrazhalis za rodino** (t.l.: Essi combatterono per la patria) — **r.**: Sergej Fëdorovič Bondarčuk - **s.**: basato sul romanzo di Mikhail Šolokov - **sc.**: S.F. Bondarčuk - **f.** (Cinemascope): Vadim Yusov - **scg.**: Felix Yasukevich - **m.**: Vyacheslav Ovchinnikov - **int.**: Vasilij M. Šukšín (Pyotr Lopakhin), Vyaceslav Tikhonov (Nikolai Streltsov), S.F. Bondarčuk (Ivan Zvyaghintsev), Georgij Burkov (Alexander Kopytovsky), Yuri Nikulin (soldato Nekrasov), Ivan Lapikov (sergente Poprišenko), Nikolai Gubenko (tenente Goloshchekov), Nonna Mordjukova (Natalya Stepanovna), Inokenty Smoktunovsky (chirurgo), Irina Skobtseva (chirurgo), Nikolai Samoylov (Marchenko), Tatyana Bozhok (infermiera) - **p.**: Mosfil'm - **o.**: U.R.S.S., 1974.

Prostaja istorija (t.l.: Una storia semplice) — **r.**: Jurij P. Egorov - **s., sc.**: B. Metal'nikov - **f.**: I. Šatrov - **scg.**: M. Gorelik, S. Serebrenikov - **mo.**: G. Šatrova - **m.**: M. Fradkin - **fo.**: V. Chlobynin - **int.**: Nonna Mordjukova (Saša Potapova), Michail Ul'janov (Danilov), D. Il'čenko (Egor Lykov), Vasilij M. Šukšín (Ivan Lykov), I. Murzaeva (la madre di Saša), V. Vladimirova (Avdot'ja), A. Mironov (Gus'kov) - **p.**: Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.**: U.R.S.S., 1960.

Kogda derev'ja byli bol'šimi (t.l.: Quando gli alberi erano grandi) — **r.**: Lev A. Kulidžanov - **s., sc.**: N. Figurovskij - **f.**: Valerij Ginzburg - **scg.**: Pëtr S. Galadžev - **mo.**: N. Loginova - **m.**: Leonid V. Afanas'ev - **fo.**: D. Belevič - **int.**: Inna Guraja (Nataša), Jurij Nikulin (Kuz'ma Iordanov), Leonid Kuravlëv (Len'ka), E. Mazurova (Anastasija Borisovna), Vasilij M. Šukšín (responsabile del kolchoz), L. Čursina (Zoja), E. Koroleva (Njurka), E. Mel'nikova, V. Trusov - **p.**: Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.**: U.R.S.S., 1962.

I film contraddistinti dal segno ● sono stati presentati a Venezia.

Alënka — **r.**: Boris V. Barnet - **s., sc.**: Sergej P. Antonov - **f.**: I. Černych - **scg.**: A. Mjagkov - **mo.**: L. Čalova - **m.**: K. Molčanov - **fo.**: G. Korenbljum - **int.**: Nataša Ovodova (Alënka), Irina Zarubina (Vasilija Petrovna), Vasilij M. Šukšín (Stepan), Nikolaj I. Bogoljubov (Gul'ko), Erast P. Garin (Vitaminyč), Nikolaj A. Krjučkov (Roman Semënovič), E. Šutov (Tolja), A. Zajcis (El'za) - **p.**: Mosfil'm - **o.**: U.R.S.S., 1962.

Miška, Serëga i ja (t.l.: Miška, Serëga ed io) — **r.**: Georgij S. Pobedonoscev - **s., sc.**: N. Zeleranskij, B. Lapin - **f.**: M. Bruevič - **scg.**: L. Bezsmertnova, I. Zacharova - **mo.**: V. Mironova - **m.**: Jurij A. Levitin - **fo.**: K. Amirov - **int.**: Ju. Kozulin (Miška), Viktor Semenov (Serëga), Valerij Ryžakov (Garik), Vasilij M. Šukšín (Gennadij Nikolaevič), V. Gusev (Zvancev), A. Lebedev (Vasilij Marasanov), Alla Krasovskaja (Anja Mal'ceva), L. Smirnov (Gureev) - **p.**: Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.**: U.R.S.S., 1962.

Komandirovka (t.l.: Viaggio di lavoro) — **r.**: Jurij P. Egorov - **s., sc.**: N. Figurovskij, Jurij Egorov - **f.**: I. Šatrov - **scg.**: L. Bezsmerthova - **mo.**: G. Šatrova - **m.**: M. Fradkin - **fo.**: A. Golyženkov - **int.**: Oleg Efremov (Ščerbakov), S. Karpinskaja (Klavdija), V. Malyšev (Paška), G. Frolov (Sergej Sergeevič), O. Lysenko (Zina), A. Mironov, Ivan G. Lapikov (Tat'janyč), M. Andrianova (Katja), Vasilij M. Šukšín - **p.**: Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.**: U.R.S.S., 1962.

My, dvoe mužčin (t.l.: Noi, due uomini) — **r.**: Jurij Lysenko - **s., sc.**: A. Kuznecov - **f.**: S. Liseckij - **scg.**: N. Reznik - **mo.**: T. Sivčikova - **m.**: E. Zubcov - **fo.**: R. Bisnovataja - **int.**: Vasilij M. Šukšín (Gorlov), Valerik Korol' (Jurka), V. Dal'skij, A. Salamatina, A. Kostenko, D. Osmolovskaja, V. Predaevič, B. Saburov - **p.**: Studi A.P. Dovženko - **o.**: U.R.S.S., 1963.

● **Vaš syn i brat** (t.l.: Vostro figlio e fratello) — **r., s.**: Vasilij M. Šukšín - **f.** (Bianco e Nero): Valerij Ginzburg - **scg.**: Igor Bachmet'ev - **m.**: Pavel Čekalov - **int.**: Vsevolod Sanaev (padre), A. Filippova (madre), M. Grachova (Vera), Alekseij Vanin (Ignatij), Leonid Kuravlëv (Stepan), Leonid Reutov (Maksim), Viktor Šachov (Vasilij), N. Grabbe, A. Dorochina, S. Žgun, V. Zacharčenko, L. Ivanova, L. Knjasev, A. Sarancev, S. Charitonova - **p.**: Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.**: U.R.S.S., 1965 - **lg.**: 2.525 m. - **dr.**: 100'.

Film tratto da tre racconti di Šukšin, « Stepka », « E' arrivato Ignacha » e « Veleno di serpente », sulla grande famiglia contadina dei Voevodin. E su come il capofamiglia, Ermolaj Voevodin, che soffre intensamente il disgregamento della sua famiglia, tenta invano di raccogliere sotto il tetto della casa natale i figli che han lasciato il villaggio.

● **Zivet takòj paren'** (t.l.: C'è un ragazzo cosí) — **r., s., sc.**: Vasilij M. Šukšín - **f.** (Bianco e Nero): Valerij Ginzburg - **scg.**: A. Vagičev - **m.**: Pavel Čekalov - **fo.**: V. Chlobynin - **int.**: Leonid Kuravlëv (Paška Kolokol'nikov), Lidja Alexandrova (Nastia), L. Burkova (Katia), R. Grigoreva (cittadina), Nina Sazonova (Anisja), B. Akmadulina (giornalista), B. Balakin (Kondrat), R. Nakapetov (ingegner Ženo), V. Filipov (presidente del kolcholz), E. Teterin (maestro malato), B. Romanov (Stepan) - **p.**: Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.**: U.R.S.S., 1964 - **lg.**: 2.760 m. - **dr.**: 95'.

Film sul giovane autista Paška Kolokol'nikov, ragazzo allegro e socievole, il quale, a rischio della vita, evita l'incendio di una autocisterna.

Mužskoj razgovor (t.l.: Fra uomini) — **r.**: Igor' Šatrov - **s., sc.**: V. Ežov, V. Frolov - **f.**: Vladimir Archangel'skij - **scg.**: E. Galej - **m.**: Ja. Frenkel' - **fo.**: B. Koreškov - **int.**: N. Jachontov (Saša Larionov), A. Kavalerov (Jura Pantjuchin), Sof'ja Pavlov (Marija Ivanovna), Vasilij M. Šukšín (Saši), Ninel' Myškova (la madre di Saši), A. Rumjanceva (la madre di Pantjuchin), Leonid Kuravlëv (Aleksej), O. Levinson (Lenočka) - **p.**: Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.**: U.R.S.S., 1969.

● **Strannye ljudi** (t.l.: Gente strana) — **r., s. sc.**: Vasilij M. Šušín - **f.** (Cinemascope, Bianco e Nero): Valerij Ginzburg - **scg.**: Igor Bachmet'ev - **m.**: Karen Chačaturjan - **fo.**: A. Matveenko - I ep. **Fratello** - **int.**: Evgenij Evstigneev, Lidija Fedoseeva-Šukšina, G. Bulkina, N. Smirnov, K. Volkova, Sergej Nikonenko (Vas'ka, lo strambo); II. ep. **Colpo maledetto** - **int.**: Ljubov Sokolova, Viktor Avdjuško, N. Repina, A. Razumavskij, P. Piniza, Evgenij Lebedev (Bronka); III ep. **Riflessioni** - **int.**: Pantelejmon Krymov, J. Skoj, Elena Sanaeva, Nina Sazonova, A. Tru-

sov, A. Bogdanova, A. Karapetjan, L. Zacharova, N. Garjacev, L. Korsunskij, K. Dijanov, U. Sanaev (Matvej Ivanovic Rjazanzev) - **p.:** Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.:** U.R.S.S., 1969 - **lg.:** 2.274 m.

Il primo episodio è l'incontro di due fratelli dopo una lunga separazione. La concezione della vita, semplice, realistica e nello stesso tempo poetica e buona dell'uno si scontra con il filisteismo ottuso e calcolatore dell'altro. Il secondo episodio descrive un uomo che ha vissuto onestamente la propria vita in campagna. Durante la guerra è stato al fronte, ma non vi ha compiuto, così gli sembra, quel grande gesto di cui pur era capace. Ed ecco ch'egli escogita uno strano caso che gli sarebbe capitato in guerra e ch'egli, con grande emozione, va raccontando continuamente alla gente. Infine l'ultimo è dedicato all'influsso che l'arte autentica esercita sulla vita. Un presidente di kolchoz, uomo attempato, buono, dedito al proprio lavoro, venendo in contatto con persone di talento, comincia improvvisamente a riflettere sul senso della vita che ha vissuto.

U ozera (t.l.: Sul lago) — **r., s., sc.:** Sergej A. Gerasimov - **f.:** Vladimir Rapoport, Vladimir Archangel'skij - **int.:** Vasilij M. Šukšin, Natal'ja Belochvostikova, Valentina Teličkina - **p.:** Moskovskaja Kinostudija M. Gor'kogo - **o.:** U.R.S.S., 1970.

JEAN-LUC GODARD E ANNE MARIE MIÉVILLE, FILM E VIDEO, GRENOBLE, 1975-76

Alberto Farassino

C'è un elemento comune in tutta l'attività piú recente di Jean-Luc Godard, quella successiva a *Tout va bien* — che resta l'ultimo suo film uscito in Italia nei circuiti commerciali e non —, una componente strumentale in apparenza ma che condensa in sé gran parte del senso di questa attività, ed è il ruolo centrale svolto in essa dalla televisione o, piú in generale, dalla registrazione magnetica delle immagini e dei suoi. Tre film (*Numéro deux*, *Ici et ailleurs*, *Comment ça va*), una pratica continua di ricerca e sperimentazione tecnologica (nel laboratorio grenoblese di *Sonimage*) e, infine, una serie di trasmissioni televisive per l'Institut National de l'Audiovisuel (*Six fois deux* o *Sur et sous la communication*) — questa è la "filmografia" godardiana degli ultimi due anni — in cui si assiste ad una irruzione sempre piú precisa dell'immagine elettronica in quella fotochimica che si identificava un tempo con lo splendore della realtà, fino a che il ritmo aureo dei 24 fotogrammi al secondo si arresta per lasciare spazio allo scorrimento continuo, al flusso magnetico del videonastro. Un'irruzione, quella della televisione nel cinema, che non riguarda solo l'"opera" di un singolo "autore" ma che getta una nuova luce su tutto il cinema moderno (se rimane legittima la mitica identificazione Cinema-Godard che fu avanzata negli anni 60) e, in ogni caso, che consente di rileggere oggi secondo una nuova ottica tutto il lavoro precedente di Godard stesso e della Nouvelle Vague in generale.

Può sembrare gratuito accusare i registi della Nouvelle Vague di non essersi mai occupati seriamente di televisione (di Godard si ricordavano solo un paio di progetti mai realizzati verso la metà degli anni 60; Chabrol si è accostato al video solo nel 1974 con una serie di telefilm d'altronde girati con cinepresa; Truffaut, a quanto mi risulta, mai). Ma l'accusa, se tale la si può chiamare, comincia ad acquistare un senso se si considera quale interesse abbiano mostrato invece per la televisione i due consacrati padri spirituali della Nouvelle Vague e cioè Bazin e Rossellini. E se pensiamo non solo ai saggi, non numerosi ma sempre acutissimi, di Bazin sulla TV, e non solo all'enorme lavoro svolto per la televi-

sione da Rossellini ma anche alla visione indubbiamente pretelevisiva che del cinema e dei suoi problemi ebbero il critico francese e il regista italiano (*Paisà* come anticipazione di un reportage televisivo sull'Italia liberata, secondo una recente rilettura che è stata fatta del film [1], o le riflessioni di Bazin sul documentario, sul cinegiornale di guerra, sul film di propaganda ecc.) allora l'abbandono anche solo della "curiosità" per il mezzo televisivo operato dalla Nouvelle Vague diventa ancor piú evidente e degno di essere interrogato. Questo abbandono può essere sintetizzato, a un livello di maggiore generalità, nella constatazione che la cosciente operazione condotta dalla Nouvelle Vague alla fine degli anni 50, cioè in un momento in cui il cinema cominciava anche in Europa a perdere la sua centralità rispetto alle altre forme di spettacolo moltiplicato, è consistita appunto nel negare il cinema in quanto mezzo di comunicazione di massa per salvarlo in quanto veicolo di espressione artistica. La "politique des auteurs", per la quale i migliori artigiani venivano promossi a creatori, non fu che il risultato piú evidente, e insieme lo strumento, di questa operazione il cui oggettivo conservatorismo (trasformare il linguaggio cinematografico per conservare in vita il cinema e la sua industria) oggi non può piú essere occultato. E che il cinema dovesse essere arte e non mass medium lo rivelavano perfino i contenuti dei primi film della Nouvelle Vague e quelli di Godard in particolare in cui anche le trame o i generi piú popolari venivano nobilitati, oltre che dal marchio dell'autore, da continui riferimenti e allusioni alle arti maggiori, la pittura, la musica, la letteratura ecc.

Questa caduta della problematica "mediologica" nel cinema francese non è stata senza conseguenze, e non è stata circoscritta solo al campo del cinema. Facciamo un salto di una decina d'anni rispetto ai debutti della Nouvelle Vague e ci ritroviamo poco dopo il maggio 1968. Godard, dopo una breve parentesi di attivismo documentaristico (i *ciné-tracts*) elabora la sua nota critica al cinema militante visto come forma di spontaneismo cinematografico che riproduce inconsapevolmente i modi di rappresentazione e di partecipazione dello spettatore propri del cinema dominante. Una riflessione, quella di Godard e del suo gruppo Dziga Vertov, di estrema importanza teorica e che ha fatto avanzare in maniera decisiva il dibattito sul cinema politico sottraendolo agli equivoci e agli sbandamenti che esso subiva altrove negli stessi anni, per esempio in Italia. E tuttavia il rischio, cui il cinema di Godard degli anni 1969-72 seppe quasi sempre sottrarsi, ma non cosí i commenti, le teorizzazioni, le produzioni critiche e cinematogra-

[1] Cinegramma, *Neorealismo e cinema italiano degli anni 30*, in « Il neorealismo cinematografico italiano », a cura di L. Miccichè, Venezia, Marsilio, 1975, pag. 383-384.

fiche dei suoi estimatori o imitatori, era che ancora una volta si trascurasse la funzione del cinema come mezzo di comunicazione e di informazione per riservagli un ruolo (magari non piú di tipo "artistico" ma "teorico") non contaminabile dalla "volgarità" dei media. Un ruolo cioè che non "rompeva" veramente con quello che lo Nouvelle Vague aveva cercato di conservare in vita, se non altro per quanto di aristocraticistico esso ancora conteneva.
Ma si è accennato al fatto che tale attitudine non era, nella cultura francese, limitata al cinema. In questi stessi anni si stavano infatti elaborando in Francia le nuove teoriche post-strutturaliste che introducevano nelle scienze del simbolico, e ben presto, attraverso la mediazione di riviste come *Cinéthique* e i *Cahiers du cinéma*, anche nel linguaggio della critica cinematografica, le nozioni di "écriture", di "lavoro significante", di "produttività testuale" ecc., le nozioni cioè di una teoria del discorso attenta al farsi del linguaggio, alla produzione del senso e non alla sua circolazione o al suo semplice funzionamento sociale. E i film di Godard, da *Le gai savoir* a *Vento dell'est* a *Lotte in Italia*, sembravano la realizzazione cinematografica di queste teorie nel loro esibire il lavoro del film, nel loro montaggio che svolgeva un ruolo di generatività continua del testo, nella loro applicazione costante del principio della primarietà del significante.
Ma se leggere questo Godard attraverso Derrida, Kristeva, Tel Quel — come fa ancora l'ultimo libro su Godard uscito in Italia [2] — risulta spesso assai produttivo e anche filologicamente convincente per la vicinanza e la contemporaneità delle due ricerche, bisogna anche sottolineare quanto del cinema di Godard e del gruppo Dziga Vertov resti escluso da una lettura che desume i suoi strumenti da un campo teorico formatosi e elaboratosi sempre al di fuori delle problematiche specifiche della cultura e della comunicazione di massa. Nato nel confronto con la sperimentazione letteraria e con testi sempre di alto quoziente estetico, il discorso che per brevità chiameremo telqueliano resta costantemente all'interno dell'istituzione artistica, si presenta come prolungamento teorico delle ricerche dell'avanguardia letteraria, non si pone nemmeno il problema di comprometersi e confrontarsi con la dispersione comunicazionale dei nuovi media tecnologici e, da parte sua, si costruisce e si diffonde esclusivamente attraverso i tradizionali canali del libro, della rivista di cultura, dell'insegnamento e del seminario. Ciò che insomma, dopo essere stato rimosso dal proprio campo teorico dalle semiotiche funzionaliste e strutturaliste, rimane escluso anche dalla riflessione delle nuove semiotiche della scrittura e della produzione del senso è il discorso sul medium, sulla materialità e sul continuo "scivolamento" non solo dei significanti ma anche dei canali che intersecano la

[2] L. Allegri, « Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean-Luc Godard », Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1976.

attuale universo audiovisivo. Ciò non è solo un sintomo, proprio per il ruolo di punta che il discorso telqueliano ha avuto nella cultura francese degli ultimi anni, di una situazione di disinteresse e di rimozione delle problematiche massmediologiche assai diffusa, ma individua anche le inevitabili forzature, le approssimazioni puramente analogiche che si devono compiere quando si vuole accostare il cinema, e il cinema "televisivo" dell'ultimo Godard in particolare, a quell'ancora aristocratico e in definitiva accademico (e ciò vien detto naturalmente senza alcuna suggestione negativa) apparato concettuale. Al punto che pare possibile oggi leggere gli ultimi film di Godard proprio come una risposta, e in certa misura un risarcimento, a quella esclusione che, come si è visto, si era stabilita fin dai tempi della Nouvelle Vague. Il che aiuta anche a porre in maniera diversa un problema che ritorna spesso nel commento sulla particolare e cosí discontinua "carriera" di Godard ma che con gli ultimi film è stato riproposto, soprattutto dalla critica piú giornalistica, in maniera veramente ossessiva, e cioè il problema del rapporto fra questo e il "precedente" Godard, o se si vuole la questione della continuità o della rottura nella sua filmografia. Questione di per sé spesso indecidibile, e che nel caso di Godard ha dato luogo per essere risolta a distinzione inaccettabili, come continuità della "genialità" e frattura nella concezione politica, persistenza del "rigore" e dell'"onestà intellettuale" e diversità di esiti artistici o caduta della capacità di comunicare col pubblico, ecc. Ma se la questione ha un senso, e nel nostro caso lo ha ceratmente se non altro perché lo stesso Godard in qualche modo l'ha posta esplicitamente almeno per due dei suoi film piú recenti, è forse solo nei termini qui accennati che può essere discussa. Il cinema dell'ultimo Godard sembra cioè staccarsi da quello precedente (fino a *Tout va bien* incluso ma non forse fino al quasi contemporaneo e praticamente sconosciuto *Letter to Jane*) proprio in quanto ne registra le lacune, riflette sul suo isolamento e la sua limitatezza. E cosí il cinema precedente è realmente incluso in quello successivo, che tuttavia non è il compimento lineare ma la critica in atto. Ma contemporaneamente attraverso gli ultimi film e attraverso il dispositivo critico che essi mettono in opera ridiventa possibile ritrovare i frammenti, le anticipazioni, i progetti che già in film come *La chinoise*, o come *Pravda*, o come *Tout va bien*, ma forse anche in alcuni film dei primi e medi anni sessanta, erano presenti, il faticoso avvio di un lavoro che si sforzava, fra mille reticente e resistenze, di scalzare il cinema da quel "posto di comando" cui Godard stesso aveva contribuito a innalzarlo.

C'è un gesto concreto che sembra inaugurare l'ultima "rottura" di Godard col suo passato: il trasferimento del suo luogo di lavoro da Parigi a Grenoble, l'installarsi in una piccola città, in locali

che erano appartenuti a uno studio di informatica. Dalla città del cinema al laboratorio dell'informazione, dalla città-Lumière al villaggio-Sonimage. Ma nessuna frattura può essere tale da cancellare i testi lasciati dietro a sé, da spezzare la catena dell'intertestualità. E cosí il primo film grenoblese di Godard (se si eccettua un progetto rimasto probabilmente allo stadio di appunti, e che doveva intitolarsi *Moi, je*) nasce come paradossale ipotesi di rifacimento del suo primo lungometraggio. La scommessa produttiva da cui parte la realizzazione di *Numéro deux* è nota: Godard si impegna a girare di nuovo, dopo quindici anni, *A bout de souffle* (un "numero due" appunto) con lo stesso ridotto budget di una sessantina di milioni che gli era bastato a suo tempo (« Mentre voi non riuscireste mai a rifare allo stesso prezzo *Il gendarme di St. Tropez* con De Funès uscito lo stesso anno »). Quando il nuovo film esce tutti pensano a un bluff: del vecchio film con Belmondo non è rimasto che un frammento di dialogo recitato da due bambini. Ma il paradosso di Godard ha un senso: ciò che definisce un film non sono il soggetto o gli attori, sono le condizioni di produzione, il denaro e la tecnica, il rapporto fra regista e produttore. E *Numéro deux* sotto questo aspetto è veramente il film di un debuttante, l'opera prima numero due: il luogo del debutto non è piú il cinema ma l'universo delle nuove tecnologie, quelle che hanno reso possibile girare un lungometraggio allo stesso prezzo di quindici anni prima. E se *Tout va bien* iniziava con una mano che firmava gli stipendi per la troupe, *Numéro deux* inizia con una lunghissima inquadratura in cui Godard mostra (ma non piú per fare del "cinema nel cinema"!) le sue attrezzature video, come un amatore fiero del proprio equipaggiamento. Ma in quel piano c'è anche la sua voce che parla del nuovo modo di lavorare, dei nuovi rapporti di produzione che si instaurano a Sonimage dove Godard, "padrone assoluto", è anche contemporaneamente operaio assoluto. E c'è il suo volto, stanco e scavato per essere stato "a lungo malato", appena percettibile nella semioscurità dell'immagine filmica ma raddoppiato dalla luce azzurina di un teleschermo. Un circuito chiuso che subito si apre nell'interpenetrazione dei media, perché lo schermo video è anche tutta la memoria del cinema: su di esso (su di essi, perché ora sono due i monitor accesi) passano sequenze di film di consumo, riprese di manifestazioni sindacali, Bergman e pornofilm, un ironico "prossimamente" dello stesso *Numéro deux*. E' a partire dal rapporto con queste immagini e suoi che si può avviare la "storia" del film, che sarà un "documentario" su una famiglia francese, moglie e marito, figlio e figlia, nonno e nonna, cosí come *A bout de souffle* era un documentario su Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg. Documentario sull'oppressione e sulla sopraffazione (nel lavoro, nella casa, nel tempo libero) e però film la cui definizione contenutistica è indecidibile (« un film di politica o un film di sesso? » « C'est

de la politique ou du cul? » si chiede la voce off). E la risposta non può venire che dalle immagini, dalla consapevolezza che politica e sesso non sono affrontabili al di fuori della loro rappresentazione e del sistema dei media.

In questo senso, se tutti i primi film di Godard erano film sul cinema, e se i film del gruppo Dziga Vertov erano anche film sul cinema politico, e sul modo di farlo, *Numéro deux* è un film sul cinema pornografico (che è indubbiamente il piú interessante "genere" cinematografico di questi ultimi anni). Genere "basso", con cui bisogna confrontarsi, come ci si deve confrontare con la immagine bassa della televisione, frantumando il già magico rettangolo dello schermo in due, tre teleschermi accostati, o sovrapponendo elettronicamente le immagini, o incuneandole l'una nell'altra. L'immagine, come il corpo, per diventare parlanti devono subire violenza, l'accesso al simbolico (in questo film tutto incentrato sulla scena familiare e sul ruolo del fallo — Lacan più Linda Lovelace, ma non è una battuta) è doloroso. Il vecchio linguaggio cinematografico, il linguaggio dell'immaginario, si disfa, e il corpo corre verso la morte. *Numéro deux*, il film del ricominciamento, della volontà di essere dentro il "progredire" della tecnica, è anche un film disperato, un film che termina su parole di morte.

Da questi punti di vista le analogie con il successivo *Ici et ailleurs* sono strettissime anche se quest'ultimo, come pure *Comment ça va*, pare imparentarsi piú ai film degli anni precedenti, soprattutto a *Pravda* e *Lotte in Italia.* Ritroviamo in essi con piú insistenza le elaborazioni di parole, le suddivisioni in capitoli-slogan, i problemi del rapporto fra immagini e suoni e del concatenamento delle inquadrature. In *Ici et ailleurs* per esempio è centrale il discorso sulla differenza fra *somma* e *montaggio.* La somma è quella data per esempio dalle minicalcolatrici elettroniche, nelle quali le addizioni di numeri danno risultati esclusivamente matematici e non politici (1789 + 1936 non fa mai 1968, come sarebbe *politicamente* corretto). Cosa diversa è il montaggio, la cui struttura viene mimata nel film da un gruppo di persone che sfilano con in mano delle fotografie (corrispondenti ai capitoli politici del discorso) davanti a una telecamera: montaggio di una catena e non catena di montaggio, si potrebbe dire un po' godardianamente. Organizzazione in una catena dello spazio e del tempo, dice il film. Catena del prima e del dopo, del qui e dell'altrove. Perché *Ici et ailleurs* si intitola alla disgiunzione non solo geografica ma anche temporale e storica: anch'esso ha origine, come già *Numéro deux*, da un film precedente, ma questa volta rimasto allo stadio di materiale non montato. Era stato girato nel 1970 in Palestina, nei campi di Al Fatah, e doveva chiamarsi *Jusqu'à la victoire.* Ma la ripresa di quel materiale, cinque anni dopo, non è l'obbedienza a un principio di compimento, quel principio che Godard ave-

va fatto enunciare a Fritz Lang in *Le mépris* (« Bisogna sempre portare a termine ciò che si è cominciato »). Quelle immagini e quei suoni devono essere ripensati attraverso le immagini e i suoni della Francia di oggi (cioè ancora le immagini della televisione, della scena familiare, della politica e della pornografia). Il qui e ora per leggere, e poter montare, l'altrove e l'allora. E in questo remake, rifacimento di un film mai fatto, ancora una volta si rivela tragicamente quello che non si potrà mai piú fare: vediamo dei fedajn intenti a preparare un'azione di guerra e una scritta sullo schermo ci informa (e ci fa rabbrividire): « quasi tutti gli attori di questo film sono morti », « la morte è rappresentata nel film attraverso un flusso di immagini ». Anche i "terroristi" palestinesi delle Olimpiadi di Monaco sono morti, morti per un'immagine, quella dei campi profughi che la TV non ha mai mostrato. In *Ici et ailleurs* vi è poi un'altra opposizione, già presente in *Numéro deux* ma qui portata a un ruolo strutturale decisivo, quella fra maschio e femmina.
Non ci si "ricorda mai" (e anche in questo testo lo si è finora rimosso) che gli ultimi film cosiddetti di Godard sono firmati in realtà da Jean-Luc Godard e Anne Marie Miéville. La coppia Godard-Gorin del periodo 1969-72, cioè la coppia regista piú militante politico, si è trasformata non a caso negli ultimi film, in relazione all'irruzione del privato nel politico, in quella uomo-donna. E in *Ici et ailleurs*, dopo che la voce dello stesso Godard ha impostato il film nella sua prima parte, interviene nella seconda parte la voce della Miéville a fare la critica delle immagini palestinesi, della loro falsità e del loro essere ancora legate alle convenzioni della finzione teatrale e spettacolare. Bisogna cambiare il proprio modo di guardare (cioè il modo di guardare *del regista*, il modo di fare i film) per poter vedere l'altrove e l'altro. Imparare a vedere qui — questa è l'ultima frase del film — per capire l'altrove.

Il problema del vedere, del rapporto fra visione e scrittura, è anche al centro del successivo *Comment ça va?* Presentato in margine all'ultimo festival di Cannes il film è quello, fra gli ultimi di Godard, di cui piú si è parlato in Italia, forse perché i giornalisti cinematografici là presenti erano stati colpiti dall'epiteto "giornalisti di merda!" (ordures de journalistes) che nel film viene rivolto a tutta la categoria dei professionisti dell'informazione. Cosí *Comment ça va?*, che ha per tema le discussioni che sorgono in una redazione un po' particolare — l'ufficio stampa del partito comunista francese — sulle immagini da selezionare per un videotape di propaganda o per illustrare una pubblicazione sul Portogallo, è stato interpretato soprattutto come un pamphlet sull'informazione e sulle comunicazioni di massa. E questo è vero, se non altro perché per Godard-Miéville, come mostra la sequen-

za iniziale, tutti i problemi, anche quelli della coppia, si pongono oramai in termini di comunicazione. Ma quella che *Comment ça va?*, il piú didascalico degli ultimi film di Godard, mette in discussione non è tanto una deontologia del giornalismo quanto una deontologia dello sguardo. Vediamo le immagini, ma non vediamo "chi dirige" la visione, cioè lo sguardo. Scriviamo sulle immagini, ma i percorsi dello sguardo sulle immagini non sono uguali a quelli delle mani che scrivono o degli occhi che leggono. Scrivendo si fa un movimento che fa dimenticare ciò che si è visto. La TV e la stampa sono marce — dice ancora il film — perché è marcio il nostro sguardo. Ecco allora la cinepresa o la telecamera di Godard che cecano di far vedere lo sguardo, di risanarlo se possibile, analizzando a lungo il moto lineare e ritmico della scrittura dattilografica, percorrendo e esplorando la fotografia del Portogallo messa in questione, utilizzando le possibilità elettroniche del video per scomporre e sovrapporre le immagini. La realtà entra nella macchina, da presa o da scrivere: come ne esce? Quali sono le leggi della trasmissione delle informazioni? Ritorna allora la vecchia critica al cinema militante: « Bisognava studiare il teorema di Shannon invece di gridare continuamente morte al fascismo »; « Non hai visto nulla, nel 68 come a Hiroshima » (« Tu n'as rien vu à Hiroshima », si diceva nel film di Resnais). Ma analizzare i media vuol dire analizzare la nostra vita quotidiana, i sensi e il corpo di cui essi sono i prolungamenti. Anche perché una macchina da scrivere serve anche a scrivere una lettera d'amore. Solo che dell'amore non si può piú parlare al di fuori dei rapporti di produzione: e le ultime sequenze del film alternano i temi dell'amore e della vita familiare a inquadrature di operai al lavoro, fino alla scritta finale « Un film fra l'attore e lo spettatore » che si trasforma lentamente, lettera per lettera, in « Un film fra l'attivo e il passivo ».

Non ci sono mai due soluzioni a un problema, si diceva a un certo punto in *Comment ça va?*: ci sono sempre due problemi e una sola soluzione. E' una nuova riformulazione del detto maoista, da Godard spesso ripetuto in interviste e dicharazioni, dell'uno che si divide in due. Cosí, quando gli viene offerto dall'Institut National de l'Audiovisuel di realizzare una trasmissione per il terzo canale della TV, Godard accetta a due condizioni: "riempire" tutta la serie di sei trasmissioni previste e, invece di programmi di un'ora, realizzare ogni volta due programmi di quarantacinque minuti ciascuno, da dividere nel corso della giornata. *Six fois deux*, ritito-lato per la presentazione alla Biennale di Venezia *Sur et sous la communication*, è costruito dunque su due presupposti: il lavoro sulla durata e la struttura bipolare o, come dice lo stesso Godard, "andata e ritorno". Ma questi due principi di realizzazione non nascono da una volontà di ripensamento interno al cinema (come è accaduto fino ad ora per i registi che hanno appunto lavorato sul-

la durata, da Warhol a Rivette) ma dalla riflessione sulle caratteristiche del mezzo televisivo. Godard va finalmente alla TV per fare della televisione, non dei film da essere trasmessi per televisione. E la televisione è il nastro magnetico della durata di un'ora invece delle bobine di pellicola da dieci minuti. Ed è il succedersi dei programmi nel corso della giornata, la continuità dell'emissione opposta alla chiusura e alla replicabilità della séance cinematografica. *Six fois deux* vuole dunque essere dentro alla televisione per fare qualcosa che alla televisione non si fa mai: intervenire una seconda volta nel corso della giornata per riprendere un tema da un'altra prospettiva e, d'altra parte, utilizzare la durata per consegnarla ai soggetti della comunicazione. Ogni giornata si struttura quindi in una trasmissione iniziale relativamente elaborata e una trasmissione successiva complementare alla prima perché ne è la dilatazione, un'intervista o un dialogo lasciati scorrere con i loro silenzi, le ripetizioni, le lentezze. La disoccupazione cittadina in *Y a personne* e la superoccupazione nelle campagne in *Louison*, l'analisi di una fotografia di stampa in *Photo et cie.* e il lavoro di un vecchio cineamatore in *Marcel* e cosí via. Temi filosofici o teorici nelle prime parti e ritratti di personaggi nelle seconde, intitolate sempre a un nome.

Un'analisi delle singole trasmissioni richiederebbe ora troppe pagine. Piuttosto si può azzardare un'ipotesi di interpretazione globale che deriva tuttavia, almeno in parte, dalle modalità un po' anomale in cui si è potuto vedere a Venezia *Six fois deux*, e cioè in una presentazione su grande schermo, per otto ore consecutive, e senza la possibilità di praticare ogni volta l'"andata e ritorno" poiché mancavano, per volontà dello stesso Gadord, due trasmissioni di due diverse giornate (*Pas d'histoires* e *Nana*). L'ipotesi che nasce da questa visione in continuità e in cui le caratteristiche "quantitative" del laro di Godard-Miéville risultavano estremamente accentuate è che *Six fois deux* si ponga come il tentativo di redigere una sorta di nuova « Encyclopédie » del XX secolo. L'accostamento (e non è il caso qui di ricordare i molti punti di divergenza) è meno scandaloso di quanto sembri a prima vista. Stampata nella sua prima edizione in 4250 esemplari (tiratura, per l'epoca, assolutamente eccezionale), presto ripubblicata in edizione economica in volumi piú piccoli, quasi dei "pocket") l'Encyclopédie di Diderot e d'Alembert fu senza dubbio un grosso fenomeno di cultura di massa, nei limiti che tale definizione può avere se applicata al XVIII secolo. Attraverso essa le scienze, le tecniche, la filosofia furono, probabilmente per la prima volta nella storia della cultura occidentale, sistematicamente iconizzate e spettacolarizzate nelle famose 3000 tavole illustrative. Gran parte delle informazioni che essa forniva furono raccolte non da altri testi ma con inchieste e "interviste" dirette a tecnici e

artigiani. E i temi che emergono dalle planches, come ha indicato Roland Barthes [3] sono quelli del lavoro umano, dei gesti che lo compiono, dell'oggettualità che lo costituisce e lo circonda, il tutto animato dalla presenza "formicolante" e continua della figura umana.

Six fois deux, nella sua doppia struttura teorica e illustrativa, analitica e conversazionale, riprende quel grande modello ridisegnando in planches elettroniche l'iconografia oggettuale e comportamentale della vita contemporanea e riflettendo filosoficamente su di essa. Come si fa una saldatura o come si passa l'aspirapolvere (*Y a personne*), cos'è l'agricoltura (83 tavole nell'« Encyclopédie » e 50 minuti consecutivi di intervista a un contadino in *Louison*), cos'è la Corazzata Potemkin e come si fa un uovo al tegame (*Leçon de choses*), cos'è il lavoro del fotoreporter (*Photo et cie.*) e quello del cinedilettante (*Marcel*), cos'è la scienza accademica (*René*) e cos'è la follia (*Jacqueline et Ludovic*). Come insisteva Diderot, non c'è più distinzione fra arti liberali e arti servili o mestieri, perché, se un tempo tutto era riconducibile alla ragione, oggi è sopra, sotto, e naturalmente dentro, la comunicazione.

I film

Comment ça va? — **r.:** Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville - **f.:** (Colore) - **p.:** Sonimage-Bela-S.N.C.-I.N.A. - **o.:** Francia, 1976 - **dr.:** 60'.

Ici et ailleurs — **r.:** Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville - **f.** (Colore): William Lubtchansky - **voci:** J.-L. Godard, A.-M. Miéville - **p.:** Sonimage - **o.:** Francia, 1970-76 - **dr.:** 55'.

Il film, girato in 16 mm, fa parte dei materiali filmati nel 1970 in Palestina, conosciuti anche con il titolo **Jusqu'à la victoire.**

Numéro deux — **r.:** Jean-Luc Godard - **asr.:** Gérard Martin - **s., sc.:** Anne-Marie Miéville, J.-L. Godard - **f.** (Colore): William Lubtchansky - **ca.:** Léo Ferré - **so.:** Jean-Pierre Ruh - **ing. del video:** Gérard Teissèdre - **coll. tecnici:** Milka Assaf, Gérard Martin - **int.:** Sandrine Battistella (la moglie), Pierre Oudry (il marito), Alexandre Rignault (il nonno), Rachel Stefanopoli (la nonna) - **dp.:** Marcel Mossoti - **p.:** J.-L. Godard, A.-M. Miéville per Sonimage-Bela-S.N.C. - **pa.:** Georges de Beauregard - **o.:** Francia, 1975 - **di.:** S.N.C. - **dr.:** 90'.

Sur et sous la communication (t.l.: Sopra e sotto la comunicazione) — **r.:** Jean-Luc Godard - **arr.:** Philippe Rony - **s., sc.:** Anne-Marie Miéville, J.-L. Godard - **f.** (Bianco e nero): William Lubtchansky - **aiuto operatore:** Dominique Chapuis - **ing. del video:** Gérard Teissèdre - **sv. tecnico:** Henri False - **cons. tecnico:** Joël Mellier - I prog. **Ya personne**; **Louison** - II prog. **Leçonde choses**; **Jean Luc** - III prog. **Photo et cie**; **Marcel** - IV prog. **Nous trois**; **René** - V prog. **Avant et après**; **Jacqueline et Ludovic** - **org.:** Louisette Neil - **p.:** I.N.A., Parigi-Sonimage, Grenoble - **o.:** Francia, 1976 - **dr. di ogni prog.:** 100'.

I cinque programmi fanno parte delle dodici trasmissioni realizzate da Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. Il film è noto anche con il titolo **Six fois deux.**

[3] « Encyclopédie », con due saggi di Roland Barthes e Umberto Eco, Franco Maria Ricci editore, Parma, 1970.

B76/SBB: UN INCONTRO MANCATO

Giorgio Bruni

Venezia Lido non ha tributato l'accoglienza dei divi allo studio « Béla Balázs ». Non è solo l'assonanza delle parole che ci suggerisce l'idea di una bella, rimasta addormentata in un bosco squassato da un vento forza novecento; non è solo il facile slittamento ad altro personaggio disneyano che ci porta a pensare ad una cenerentola ignorata dalla corte dov'è regina l'ultima donna.
Chi farà la storia della Biennale Cinema 76, basandosi su documenti ufficiali (comunicati, orari, programmi,...) potrà scrivere che allo SBB sono stati dedicati due seminari e nove mattinate di proiezioni. E chi fiorirà questa storia potrà immaginare chissà quali approfondimenti del tema e quale ricchezza e franchezza di documentazione filmica: nugoli di giovani studiosi in sala, serrati dibattiti su metodi e contenuti. Fin qui l'immaginazione.

Si è cominciato male. Per colpa di una fuga di ammoniaca conseguente allo scoppio di una valvola all'impianto di condizionamento d'aria è saltata la prima giornata di proiezione dedicata allo SBB. Il programma, due ore circa, non è stato recuperato al Lido: era senz'altro uno dei piú interessanti della serie. Non che fosse di aggiornamento, perché gli otto documentari appartenevano tutti ai primi anni dello SBB, ma includeva una produzione ricca di elementi caratterizzanti la attività del periodo. Cosí non si sono visti al Lido: *Andata e ritorno* (1962) e *Tibisco* (1963) di István Gaál, *Lettere a Giulia* (1964) di Ferenc Kardos, *Martedí* (1963) di Mark Novák, *Variazioni sul tema* (1961) e *Tu* (1962) di István Szabó, *Zingari* (1962)

[1] Lo SBB nasce in Ungheria nel 1958 per opera soprattutto di György Palásthy, sceneggiatore ed assistente di regia. Si propone di venire incontro alle attese di giovani cineasti, al loro desiderio di fare, far subito, far bene. L'intitolazione a Béla Balázs (1884-1949), il piú grande teorico del cinema ungherese, dice chiaramente l'intento di ricerca e sperimentazione nell'arte cinematografica. Una fondazione dello SBB avviene verso la fine del 1960 ad opera di István Szabó ed altri allievi di Félix Mariássy della Scuola Superiore di Arte Cinematografica di Budapest. Lo SBB ha prodotto centinaia di cortometraggi, alcuni premiatissimi e famosi. In continuo ricambio di persone, ha dato modo a molti dei maggiori registi ungheresi di formarsi e perfezionarsi, attraverso la reciproca collaborazione. Gran parte della migliore produzione dello SBB era nota per la presentazion a festival e rassegne. Si attendeva da Venezia un opportuno aggiornamento sugli ultimi tre o quattro anni.

di Sándor Sára, *Elegia* (1965) di Zoltán Huszarik. Gli ultimi tre film di questa serie restano certamente tra le cose piú belle che lo SBB ci abbia dato nel corso della sua attività.
Abbiamo indicato e continueremo a indicare per ogni film il regista, ma, soprattutto nei periodi migliori, i film dello SBB erano nel progetto, nella stesura e nella realizzazione opera di gruppo.

Lunedì 30 agosto sullo schermo della Sala Volpi è apparso il primo film dello SBB. L'onore a una delle poche donne di questo gruppo, Judit Elék, regista di *Fin quando vive l'uomo?* (1967). Un piccolo gioiello questo cortometraggio, soprattutto nella prima parte che ci presenta il tramonto di un uomo: faceva del lavoro la sua vita e ora, alle soglie della vecchiaia, può "godersi il meritato riposo", un riposo amaro, fatto di ore vuote, interminabili, inutili.
Nella stessa mattinata si è visto *La fila* (1968) di Gábor Oláh, breve film significativo nel suo genere, ed altri tre validi prodotti dello SBB, aventi in comune il trarre spunto o contenuto dalla letteratura. Profondamente e tragicamente umano ed efficace nella realizzazione *Suicidio* (1967), il cortometraggio di Ferenc Kósa su soggetto autobiografico del poeta Attila József; abilmente curato nei particolari scenografici *Una strana melodia* (1968) di László Lugossy trátto da una novella di Frigyes Karinthy; di profondo significato sociale e reso in uno stile di particolare liricità *Epifania* (1967) che trae spunto da Shakespeare per illustrare la solitudine di chi vive nella sconfinata pianura magiara.
Siamo ancora negli anni 60, come si vede, e indugeremo ancora perché purtroppo è lontana da Venezia la piú recente produzione dello SBB. Dobbiamo tenerne conto: è questo certamente uno dei limiti piú gravi della presentazione di uno Studio ancora in attività. Assenti completamente il '76 e il '75, ci verranno mostrati 25 minuti della produzione del '74 e 10 del '73. Motivi di scusa verranno addotti, ma la realtà resta.

Martedì 31 agosto. Sono le otto e mezzo ed anche oggi tutto tace al Salone del Lido. E' cosa logica per chi ha fatto le ore piccole, ma è un altro handicap per le proiezioni dello SBB che hanno avuto sempre "l'onore" di iniziare le giornate della Biennale. L'operatore in genere è puntualmente pronto, ma sembra che aspetti il numero legale (che deve aver fissato in almeno tre o quattro persone) per cominciare. Solo gli ultimi giorni farà eccezione, avendo raggiunto la fondata convinzione che dopo i due presenti non verrà più nessuno.
Il programma di martedì è interessante. Del 1968 vediamo quel capolavoro di ironia e satira che è *La lunga corsa* di Gyula Gazdag. L'osservazione e presentazione puntuale e preoisa del clima da grande impresa creato attorno all'onesto e insignificante hobby podistico di un tassista dà vita ad un reportage intelligente ed ori-

ginale, ad uno spaccato di vita di provincia studiato con fine psicologia.
Della produzione '69 è *Capriccio* di Zoltán Huszárik, fantastico divertimento che nasce dalla neve e dai fiori per la elaborazione di un occhio attento e di un cuore di poeta. Impeccabile dal punto di vista della realizzazione: immagini perfette, musica e colori si fondono per creare, in un linguaggio senza confini, un inno alla bellezza, alla fantasia, alla magia.
Treno nero (1970) di Pál Schiffer ci richiama alla realtà nei suoi aspetti piú tristi e piú duri. La condizione dei pendolari è analizzata con occhio impietoso in tutti i suoi aspetti: intervste ed immagini danno un quadro vivo e umano di un problema che l'abilità del regista riesce a far nostro. Ci sentiamo coinvolti in una situazione che ci fa soffrire, soprattutto per la mancanza di una ribellione in quegli uomini, per la rinuncia ad un ideale piú alto. « Mi piacerebbe pulire le fabbriche! » dice un bambino al quale vien chiesto cosa vorrà fare quando sarà grande.
Ancora del 1970 gli altri cortometraggi della mattinata. *Pro Patria* di Sándor Sára è una breve ma profonda riflessione sui mali dell'odio e della guerra. *Arena* di János Tóth è un pezzo di bravura per fantasia, immagini e colore, dedicato alla illustrazione di un inutile test per extraterrestri.
Piú interessante, anche perché ci tocca da vicino, è *Viaggi di nozze* di Gyorgy Szomias. Un reportage attento e scanzonato su un fenomeno di questi anni: giovani bellimbusti italiani a caccia di ragazzine ungheresi in quel di Budapest. Spacconate, atteggiamenti da superuomini, promesse di marinai da una parte; tanta ingenuità e spirito d'avventura dall'altra. Una inchiesta esemplare che si costruisce a mo' di mosaico le cui tessere piú che le parole delle ragazze sono gli sguardi, i silenzi, i sorrisi.

Il programma di mercoledì 1° settembre prevede, prima di quello che doveva essere un seminario, la proiezione di uno dei primi lungometraggi a soggetto usciti dallo SBB. E' *Torchio* (1971) di Gyula Maár: un'opera tormentata nella forma e nel contenuto alla ricerca di espressioni nuove e di analisi sempre piú profonde della psiche umana. L'ambiente è quello di una organizzazione neofascista. Lo segue il cortometraggio *Una madre* (1972) di Ferenc Grumwalsky, una meditazione poetica di una giovane madre gitana.

Del "seminario" converrà parlare dopo: si passa intanto alle proiezioni di giovedì 2 settembre. Primo cortometraggio è *Angelus* (1972) di Zoltán Huszárik, umana rillessione sulla esistenza silenziosa di donne anziane che la società emargina, senza curarsi del loro dolore. Segue un breve documentario sull'ultimo giorno dell'anno, realizzato nel 1974 da Elemér Ragalyi e intitolato appunto *San Silvestro.*
Alla stessa notte si riferisce *Una serata particolare* (1974) di Ferenc

Kardos, che raccoglie le riflessioni di persone che hanno finalmente abitazione in un quartiere nuovo che han visto nascere. Questi due ultimi cortometraggi: i 25 minuti presentati dell'attività del '74, l'anno in cui lo SBB dedica tre ore e mezzo alla « serie didattica ».
Il programma è completato da *Spettabile indirizzo* (1972) di Livia Gyarmathy che scruta, con curiosità tutta femminile, nei ricordi di postini ormai in pensione; da *Quand'ero ancora felice* (1973) di János Koltai contro lo pseudofolklore di certe canzonette; e infine da un salvataggio in extremis di antiche usanze e melodie funebri che Ferenc Grumwalsky ha raccolto in un cortometraggio dal titolo *Lamenti*. Essendo datato 1975 sembrerebbe questo il prodotto piú recente che lo SBB abbia presentato a Venezia, ma sappiamo che a quell'epoca il regista non faceva piú parte del gruppo.

Ancora per quattro giorni (venerdì-lunedì) le proiezioni di prima mattina nella meno accogliente e sempre deserta sala Pasinetti sono presentate dal programma ufficiale come "Film dello Studio Béla Balázs"; in realtà non sono opere dello SBB ma di registi che di esso avevano fatto parte. Sono i quattro lungometraggi: *L'età delle illusioni* (1964) di István Szabó, *La pietra lanciata* (1968) di Sándor Sára, *La domenica delle Palme* (1969) di Imre Gyöngyössy e *Paesaggio morto* (1972) di István Gaál.
Conviene accennare, per completare il programma di Venezia Lido sul cinema ungherese, alla proiezione del lungometraggio *Epidemia* (1975) di Pál Gábor, presentato l'ultimo giorno della Biennale in Sala Grande nella rassegna « Proposte di nuovi film »: ma alle 9,30 del mattino, in un clima di smobilitazione e di frettolose partenze.
La lacuna piú grande riguardo allo SBB resta certamente il non aggiornamento sulla piú recente produzione, che ha avuto, dopo il 1972, una svolta profonda. Soprattutto sarebbe stato interessante vedere la « Serie didattica » realizzata nell'ambito dello SBB da István Dárday in collaborazione con László Mihalyfy, Gyögyi Szalai, László Vitézy e Pál Wilt. La serie è giunta nel 1975 alla sua quinta puntata: *Per l'educazione socialista* (1973), *Agi, sesta insegnante in famiglia* (1974), *Katy ed Ernö* (1974), *Tibor* (1975), *La famiglia studia ed insegna* (1975). L'insegnamento in questa serie didattica sembra sia affidato piú alle parole che alle immagini e dei cinque lungometraggi realizzati nessuno è stato sottotitolato. Sono queste, sembra, le due piú importanti motivazioni che han giustificato la loro assenza dal Lido, ma un rimedio andrà trovato se lo SBB vorrà ancora presentarsi al giudizio della critica. La « serie didattica » ha assorbito l'attività dello SBB nel '73 e '74; nel '75 s'è dato spazio ad altri cortometraggi, tra i quali una serie sul linguaggio cinematografico.
Un'ultima osservazione circa la produzione dello SBB presentata dalla B76: dei film parlati solo tre avevano sottotitoli in italiano,

uno in francese, tre in tedesco, quattro in inglese. Gli altri sono stati presentati in edizione originale.
Tra le righe abbiamo accennato al pubblico. Dobbiamo constatare che i giovani "studiosi" della B76 hanno ignorato o snobbato lo SBB. I motivi? Si è detto di difficoltà di orari, di lingua, di organizzazione... Non sono certo sufficienti e ci inducono a pensare al richiamo di altre sirene piú allettanti nel mare magnum della Biennale 76.
Obbiettività vuole che chi non risparmia critica non lesini lode. E questa vuol esserci nei confronti della persona che, almeno stando ai fatti, aveva creduto ad una presenza interessante dello SBB a Venezia: parlo di Bruno De Marchi che per le Edizioni della Biennale aveva dato alle stampe « Materiali per uno scrutinio della attività dello Studio Béla Balázs » e, non contento, aveva poi curato, in collaborazione con István Zsugán, « Béla Balázs Studio, film e autori », interessante fascicolo ciclostilato di oltre 40 pagine.
Ed è stato De Marchi, nella qualità di segretario della Commissione Cinema della Biennale, ad aprire mercoledì 1° settembre quello che doveva essere un seminario sullo SBB.
Ritorneremo subito sul suo intervento per anticipare qualcosa che è di cronaca, ma ha la sua importanza. Pochissimi i presenti nella Sala Convegni (giorni prima incapace di contenere i partecipanti al ridicolo « seminario » su un film non ancora visto), non molti i soliti pendolari tra detta sala e gli altri ambienti. Scontate le parole di circostanza del direttore Giacomo Gambetti. Presenti al tavolo il regista Sándor Sara e il critico cinematografico e traduttore István Zsugán, che hanno risposto a fine mattinata ad alcune interrogazioni. E, anticipiamo anche questo, le domande sono state poche perché eravamo ufficialmente alla prima parte del seminario. La seconda parte, sempre sulla carta, prevedeva la continuazione del dibattito con la presenza anche dei registi András Péterfly e György Szomjas. Non fu annunciato, ma sembra fosse in Italia e pronto a intervenire anche il regista Imre Gyöngyössy, accompagnato dal suo aiuto Barna Kábay. Segno che anche lo stato maggiore dello SBB aveva preso le cose sul serio. Invece... tutto è finito con l'augurio di « buon appetito e arrivederci » fatto a mezzogiorno. I motivi? Ignoti ma intuibili. Forse anche Bruno De Marchi, dopo il deludente inizio del "seminario", aveva riposto ogni speranza.
La sua relazione era stata precisa e lucida anche se lacunosa, come le proiezioni, nei riguardi degli ultimi 3 o 4 anni. De Marchi ha iniziato mettendo in luce il continuo sforzo che l'Ungheria ha compiuto nei secoli ed oggi ripete per salvare la propria identità etnica e culturale minacciata dai popoli che, geograficamente e storicamente, la opprimono. E' uno sforzo al quale l'arte letteraria e quella drammatica hanno dato il loro contributo; anche il cinema dà il suo apporto, soprattutto attraverso la Scuola Superiore e, appunto, lo SBB. E' pure attraverso questi due organismi che gli attuali "grandi"

del cinema ungherese hanno potuto formarsi ed esprimersi. Ed ecco ricordate, anche in questa occasione, le tradizionali caratteristiche dello SBB: libera gestione da parte di giovani cineasti, garanzia di immediata realizzazione di progetti, sperimentazione di nuovi linguaggi iconici, ecc. De Marchi ha concluso ricordando lo scopo della presenza dello SBB a Venezia B76: tentare un bilancio o scrutinio dell'attività svolta, attraverso un confronto tra due "studi": lo SBB e il "laboratorio" della Biennale. Inutile dire, a chi sta leggendo questa nota, che tutto è rimasto nelle intenzioni: i cineasti dello SBB ci hanno mostrato sullo schermo una carta d'identitá scaduta (almeno da 3 o 4 anni) e i lavoratori della Biennale... hanno fatto sciopero.

Quanto si è visto o rivisto al Lido dello SBB poteva certamente confermare l'idea dell'importanza di questo organismo e della influenza che ha esercitato sul cinema e i cineasti di Ungheria. Fermi a queste immagini e alle notizie tradizionali vari critici hanno continuato a parlare di modello di autogestione, gruppo spontaneo, cantiere di alta sperimentazione, oasi di liberalità, club di anticonformismo... Sono caratteristiche che certamente lo SBB ha avuto nel corso della sua vita, ma che forse andrebbero oggi meglio documentate. A noi sembra che lo SBB stia acquistando oggi maggior influsso sulla mentalizzazione della società ungherese, ma che contemporaneamente vada perdendo importanza in quel mondo del cinema che soprattutto dal '63 al '66 vide in esso uno dei piú seri esempi di ricerca e sperimentazione nella creazione del linguaggio delle immagini.
In seguito all'ingresso nello SBB di István Dárday e dei suoi compagni e in seguito certamente ad inevitabili scotti da pagare a chi offre un determinante appoggio economico, l'analisi dei fenomeni sociali è divenuta preponderante negli impegni dello SBB. E non si tratta per altro, ci sembra, di una ricerca e riflessione sui grandi temi di libertà e di trascendenza interessanti ogni uomo, quanto di problemi particolari di adeguamento e collaborazione per la realizzazione di un determinato tipo di società nel paese.
E' vero che parallelamente alla linea di István Dárday & C. esiste quella di Dóra Maurer e Gábor Body, impegnati nella ricerca e sperimentazione di piú perfette espressioni cinematografiche (nello spirito di chi intitolò lo Studio a Béla Balázs), ma riteniamo che sia la prima linea a prevalere, tendendo ad assorbire energie e possibilità dello SBB.
Per un giudizio sulla validità e i risultati del "nuovo corso" dello studio attendevamo elementi dallo schermo del Lido e dal confronto tra i due "laboratori". Le attese sono andate deluse. Rimandiamo tutto alla B77?

Amikor még boldog voltam (t.l.: Quand'ero ancora felice) — **r., sc.**: Janos Koltai - **f.** (Bianco e nero): Ferenc Nemenyi - **o.**: Ungheria, 1973 - **dr.**: 10'.

Anyasag (t.l.: Una madre) — **r., sc., f.** (Bianco e nero): Ferenc Grünwalsky - **o.**: Ungheria, 1972 - **dr.**: 43'.

Aréna (t.l.: Arena) — **r., sc., f.** (Colore), **mo.**: János Tóth - **o.**: Ungheria, 1970 - **dr.**: 23'.

Capriccio (t.l.: Capriccio) — **r.**: Zoltán Huszarik - **sc.**: Z. Huszarik, János Tóth **f.** (Colore): János Tóth - **o.**: Ungheria, 1969 - **dr.**: 18'.

Cigányok (t.l.: Zingari) — **r., sc.**: Sándor Sára - **esperti**: Kamill Erdös, Mme Lajos Marosan, Tibor Sztanyilovszky, Mme József Vácz, Rudolf Vigh - **collaboratori**: György Odze, Klari Csendes, Gábor Juhász, István Pölhössy, Mihály Bruchter - **f.** (Bianco e nero), **mo.**: István Gaál - **so.**: Gyula Németh - **dp.**: András Németh - **o.**: Ungheria, 1962 - **dr.**: 19'.

Elégia (t.l.: Elegia) — **r., sc.**: Zoltán Huszárik - **f.** (Colore): János Tóth - **o.**: Ungheria, 1965 - **dr.**: 20'.

Fekete vonat (t.l.: Treno nero) — **r., sc.**: Pál Schiffer jun. - **f.** (Bianco e nero): Tamás Andor - **o.**: Ungheria, 1970 - **dr.**: 44'.

Hosszu futasodra mindig szamithatunk (t.l.: Possiamo contar sempre sulla tua lunga corsa) — **r.**: Gyula Gazdag - **f.** (Bianco e nero): Péter Jankura - **o.**: Ungheria, 1969 - **dr.**: 13'.

Kedd (t.l.: Martedi) — **r., sc.**: Mark Novak - **f.** (Bianco e nero): János Tóth - **int.**: László Haval, Béla Simor - **o.**: Ungheria, 1963 - **dr.**: 22'.

Kulönös melòdia (t.l.: Strana melodia) — **r.**: László Lugossy - **s.**: tratto dalla novella « Circo » di Frigyes Karinthy - **sc.**: L. Lugossy - **f.** (Colore): Jozsef Lorincz - **int.**: Tamás Major, Dezso Garas, István Dégi, Zoltán Greguss - **o.**: Ungheria, 1968 - **dr.**: 21'.

Különösen szép este (t.l.: Una serata particolare) — **r.**: Ferenc Kardos - **sc.**: Zoltán Brády - **collaboratori**: F. Kardos, Lajos Horváth, Z. Brády, József Feledi, Margit Galamb, Anitá Semjén, József Vass, Akos Zsdánszky, István Zsugán - **f.** (Bianco e nero): Lajos Horváth - **p.**: Studio Cinematografico di Notiziari e Documentari MAFILM - **o.**: Ungheria, 1974 - **dr.**: 10' - **lm.**: 1666 m.

Levelek Juliahoz (t.l.: Lettere a Giulia) — **r., sc.**: Ferenc Kardos - **f.** (Bianco e nero): Gábor Kenyeres - **m.**: Tihamér Vujicsics - **int.**: Mirtill Nadassy, Miklós Skultéty, Eszter Arva - **o.**: Ungheria, 1964 - **dr.**: 12'.

Meddig él az ember (t.l.: Fin quando vive l'uomo?) — **r., sc.**: Judit Elek - **f.** (Bianco e nero): Elemér Ragályi - **m.**: András Szollosy - **o.**: Ungheria, 1967 - **dr.**: 55'.

Naszutak (t.l.: Viaggi di nozze) — **r.**: György Szomias - **f.** (Bianco e nero): Lajos Koltai, Mihaly Halasz - **m.**: György Vukan - **o.**: Ungheria, 1970 - **dr.**: 39'.

Oda Vissza (t.l.: Andata e ritorno) — **r., f.** (Bianco e nero): István Gaál - **o.**: Ungheria, 1962 - **dr.**: 14'.

Ongylkosság (t.l.: Suicidio) — **r.**: Ferenc Kósa - **s.**: da un racconto di Attila József - **sc.**: Sándor Csoori, F. Kósa - **f.** (Bianco e nero): Sándor Sára - **o.**: Ungheria, 1967 - **dr.**: 24'.

Prés (t.l.: Torchio) — **r.**, **sc.**: Gyula Maár - **f.** (Bianco e nero): Lajos Koltai - **o.**: Ungheria, 1971 - **dr.**: 87'.

Pro patria — **r.**: Sándor Sára - **sc.**: S. Sára, Sándor Csoóri - **f.** (Bianco e nero), **mo.**: S. Sára - **o.**: Ungheria, 1970 - **dr.**: 10'.

Sirátok (t.l.: Lamento) — **r.**: Ferenc Grunwalsky - **collaboratore:** György Pintér - **red.**: Ferenc Kovács - **sc.**: F. Gruwalsky - **f.** (Bianco e nero): G. Pintér - **so.**: Zoltán Toldy - **dp.**: Alajos Paulus - **p.**: F. Grunwalsky - **o.**: Ungheria, 1975 - **dr.**: 15' - **lg.**: 1697 m.

Szilveszter (t.l.: San Silvestro) — **r.**, **sc.**, **f.** (Bianco e nero): Elmér Ragalyi - **o.**: Ungheria, 1974 - **dr.**: 16'.

Te (t.l.: Tu) — **r.**, **sc.**: István Szabó - **f.** (Bianco e nero): Tamas Vámos - **int.**: Cecilia Esztergalyos - **o.**: Ungheria, 1962 - **dr.**: 11'.

Tisza — Oszi Vazlatok (t.l.: Tibisco — Immagini d'autunno) — **r.**, **f.** (Colore): István Gaál - **o.**: Ungheria, 1963 - **dr.**: 18'.

Tisztelt cim! (t.l.: Spettabile indirizzo) — **r.**: Livia Gyarmathy - **sc.**: L. Gyarmathy, Geza Boszormenyi - **f.** (Bianco e nero): Lajos Koltai - **o.**: Ungheria, 1972 - **dr.**: 15'.

Tisztelet az öregasszonyoknak (noto come **Angelus**) — **r.**, **sc.**: Zoltán Huszarik - **f.** (Colore): Péter Jankura - **o.**: Ungheria, 1972 - **dr.**: 12'.

Variáciok egy témára (t.l.: Variazioni su un tema) — **r.**, **sc.**: István Szabó - **f.** (Bianco e nero): Tamás Vámos - **o.**: Ungheria, 1961 - **dr.**: 10'.

Vizkereszt (t.l.: Epifania) — **r.**: Sándor Sára - **sc.**: S. Sára, Sándor Csoóri, István Gaál, Ferenc Kósa - **f.** (Bianco e nero): S. Sára - **m.**: András Szollosy - **o.**: Ungheria, 1967 - **dr.** 12'.

I lungometraggi degli « ex » del BBS

Almodozasok kora (t.l.: L'età delle illusioni) — **r.**: István Szabó - **o.**: Ungheria, 1964.
V. giudizio di Piero Zanotto in « Bianco e Nero », 1965, nn. 7/8, p. 162 e altri dati a p. 169.

Feldobott kö (t.l.: La pietra lanciata) — **r.**: Sándor Sára - **o.**: Ungheria, 1969 **d.**: Hungarofilm.
V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, p. 107.

Viragvasarnap (t.l.: Domenica delle Palme) — **r.**: Imre Gyöngyössy - **o.**: Ungheria, 1969.
V. altri dati e giudizio di Tino Ranieri in « Bianco e Nero », 1970, nn. 1/4, p. 230.

Holt vidék (t.l.: Paesaggio morto) — **r.**, **s.**, **sc.**: István Gaál - **d.**: Péter Nadas **f.** (Eastmancolor): János Zsombolyai - **mo.**: I. Gaál - **m.**: András Szölössy - **int.**: Mari Töröcsik (Juli), István Ferenczi (Anti), Irma Patkos (zia Erzsi) - **o.**: Ungheria, 1972 - **dr.**: 94'.

I quattro film, sopra elencati, sono stati presentati alla B76 di Venezia fuori dal programma dello Studio Béla Balázs.

UNO SPIRAGLIO SUL CINEMA AFRICANO

Massimo Mida

Una presenza esigua ma non priva d'interesse quella del cinema africano, con un film senegalese, *Backs* di Monar Thian, e due dello stato del Malí, *Walamba* (t.l.: La lezione) e *Wamba* (t.l.: Tra l'acqua e il fuoco) di Alkali Kaba. Opere rappresentative e incisivamente esemplari di quel cinema africano che soltanto negli anni settanta si è imposto al'attenzione per caratteri finalmente autoctoni e per una riconoscibile specificità nazionale. Il festival del cinema africano di Cartagine raccoglie annualmente (di solito in ottobre) quanto di meglio producono i registi provenienti dal Senegal, dall'Etiopia, dal Malí, dall'Algeria, dal Camerun, ecc. La rassegna del cinema africano di Bordighera, inauguratasi questo anno e replicata in una piccola sala della Roma trasteverina, ha presentato una quindicina di opere. Ma ripetiamo: i tre film della Biennale-cinema sono già esempi sintomatici per fare il punto, oggi, sulla situazione del cinema africano. Prima, però, di esaminare le tre opere, ci sembra opportuno, per una migliore comprensione di questo cinema, offrire un rapido accenno sulle strutture nelle quali esso opera e ricordare qualche precedente sulla produzione realizzata nel continente nero, soprattutto da cineasti francesi. Una produzione dapprima caratterizzata in senso colonialista, e sfociata piú tardi in una piú producente ricerca etnografica che culmina con l'impegno vasto di Jean Rouch, per giungere infine a quegli anni settanta, che, come abbiamo accennato, registrano la vera e propria fondazione del cinema africano autenticamente indipendente, realizzato direttamente da registi di colore. Non a caso Alkali Kaba, a Venezia, ha esordito nella sua conferenza stampa con queste parole :« Il nostro cinema vuole di proposito ignorare la presenza dei bianchi in Africa ».

In un colloquio che abbiamo avuto a Roma con il teorico e regista etiopico Salomon Bakele abbiamo appreso che il nodo di fondo, la remora basilare per lo sviluppu del cinema africano è la distribuzione, tuttora monopolizzata in gran parte dal capitale statunitense e in misura piú modesta da quello europeo, soprattutto francese. Dunque, non siamo molti lontani dai problemi strutturali

da cui dipendono, in sostanza, la sovravvivenza e lo sviluppo futuro del cinema europeo. L'American Export è il trust dominante in Africa soprattutto nei paesi anglofoni; i paesi francofoni dipendono tuttora dalle società di distribuzione francesi. Salomon Bakele si dichiara portavoce di quella che è la posizione dei registi africani associati nella "Fédération panafricaine des cinéastes": « Sostanzialmente il cinema dell'Africa nera resta un cinema sperimentale, confinato nei cineforum, nei centri culturali, nelle ambasciate. Le strutture sclerotizzate che hanno reso il mercato cinematografico una bastiglia imprendibile, tutti questi fatti fanno sí che attualmente le realizzazioni africane siano private di un qualsiasi sbocco commerciale. Ad esclusione di quattro o cinque casi... [i film africani]... non hanno mai avuto una reale circolazione nelle sale commerciali ». Di contro, e l'accostamento è soltanto apparentemente forzato, il regista del Malí Alkali Kaba, nel sottolineare l'assurda divisione dell'Africa nera in una miriade di stati, ha affermato: « La colonizzazione ha operato una divisione di uomini, non di territori, almeno non cosí profondamente come hanno fatto i vari capi africani dopo l'indipendenza. Ora l'Africa è divisa in tanti piccoli stati senza senso. E' l'amministrazione che tiene in piedi queste assurde frontiere di uomini ». Molti africani si chiedono: « Gli occidentali avevano almeno saputo rispettare le nostre grandi aspirazioni all'unità africana... è anche vero che questa coscienza panafricana l'hanno piú gli ignoranti che gli intellettuali ».
Discorso polemico di fondo che va seriamente meditato. Comunque in questa confusa situazione del continente nero è facile per il monopolio del mercato cinematografico imporre il suo dominio. Salomon Bekele afferma ancora che il grande problema per gli autori africani è, prima di quello della produzione, quello della distribuzione. I paesi che hanno cercato di intaccare lo strapotere dei grandi monopoli del mercato hanno quasi tutti dovuto abbassare bandiera. Comunque, dice ancora Bekele, i paesi africani, per quanto riguarda il cinema, si possono dividere in tre blocchi: quello formato dalla Algeria e dalla Ghinea che hanno nazionalizzato la produzione e le sale cinematografiche (producono all'incirca una ventina tra film e documentari relativamente progressisti); il secondo, che fa capo al Senegal e alla Tunisia, che hanno tentato la nazionalizzazione senza riuscirvi; il terzo, che può essere esemplificato in due paesi, Marocco e Nigeria, ma che ne comprende molti altri, dove le strutture sul cinema sono rimaste come prima dell'indipendenza.
Stralciamo da uno scritto di Jean R. Debrix alcuni dati essenziali per una storia del cinema dell'Africa nera. Nel 1961 George Sadoul dichiarava, in un articolo pubblicato sulla rivista « Afrique-Action », che « fino a quel momento non era stato prodotto in Africa un solo film interpretato, scritto, concepito, girato, montato da ne-

gri, e parlato ben inteso in una lingua africana ». A differenza di altri paesi appartenenti ad altri continenti, come l'Asia, l'America Latina e l'Indonesia, l'Africa nera, pur avendo raggiunta l'indipendenza dei varii stati, nel campo del cinema rimane il continente piú attardato, tanto che si può dire che la situazione attuale del cinema nell'Africa nera rappresenta una delle sopravvivenze piú odiose del colonialismo. Il primo cinema sull'Africa ha tutti i caratteri del prodotto di bassa lega gettato in pasto alla curiosità morbosa del pubblico, ad esempio di quello che visita l'Esposizione coloniale. Dal complesso di questa produzione si possono estrarre due film che ebbero una notevole notorietà: *Trader Horn* e *Bozambo.*

Il primo film che si affranca da questi stereotipi è *La Croisière noire* (1925) di Léon Poiret. Diciamo che è la prima opera che, malgrado molta indulgenza verso l'esotismo, possiede un qualche valore etnologico. E tuttavia *Nanook* e *Moana* di Flaherty rovesciano di colpo, almeno dal punto di vista umano, l'impostazione dei film finora realizzati sul continente nero. La lista di questa nuova visitazione africana comprende anche altri titoli: *Voyage au Congo* di Marc Allegret, con la collaborazione di André Gide, i lungometraggi etnografici di Pierre-Dominique Caisseau, oltre a qualche altro film d'evasione, come *Le statues meurent aussi* di Alain Resnais e Chris Marker. Con quest'ultimo si affrontano per la prima volta i problemi dell'Africa divisa tra l'èra neolitica e l'èra termonucleare, che nei poemi di Senghor e di Cheike Amiduc Kane « cerca di darsi una nuova unità spirituale con l'affermazione della propria negritudine ». Un altro film che mette in raffronto i problemi del mondo dei negri con la civiltà dei bianchi, quando ormai l'indipendenza si sta largamente diffondendo, è *Afrique 1950*, girato da Robert Vautier nella Costa d'Avorio. Si arriva cosí, saltanto alcune altre tappe significative, al cinema africanista di Jean Rouch, al suo straordinario "cinema-verità" che si realizza in un numero assai ampio di opere (che non vale la pena in questa sede ricordare), che hanno aperto la strada ai primi registi di nazionalità africana. Ricordiamo alcuni fra i maggiori: Mustapha Alassane, Ousmane Sembene, quest'ultimo il piú importante degli autori della "nouvelle vague africaine", a cui si deve in primo luogo uno dei film più polemici sull'Africa: *Niage.* « Questo film impietoso — scrive ancora Debrix — attacca la società senegalese, l'amministrazione, la polizia, l'esercito, la religione, le autorità, la legge; denuncia tutte le aberrazioni della società, demolisce tutte le ipocrisie".

A questo punto possiamo ricollegarci ai tre film presentati questo anno nell'ambito della Biennale-cinema. Iniziamo dal regista del Malí Alkali Kaba (*Walamba* e *Wamba*, realizzati rispettivamente nel '74 e nel '75), il quale a Venezia, nella conferenza stampa, ha

dichiarato: « Il nostro cinema vuole di proposito ignorare la presenza dei bianchi in Africa ». E' in questa ottica che è necessario porsi nell'esaminare i suoi due film, poiché la comprensione di queste opere non può prescindere dalla sua frase lapidaria. Scrittore e ingegnere, Alkali Kaba ha studiato in Francia e nel Canada, dove ha seguito i corsi di quella scuola del cinema. Attualmente insegna a Montréal letteratura negro-africana. Ha realizzato i suoi film con l'aiuto finanziario della madre musicista, cosí si può affermare che Alkali Kaba è un vero e proprio pioniere del cinema nel suo paese. Che non possiede ovviamente nessuna struttura tecnica cinematografica: il regista si è dovuto recare in Canada per il montaggio e l'edizione, oltre che per lo sviluppo e la stampa. Intelligente e sofisticato, Alkali Kaba è autore sensibile ai problemi del suo paese, ai mutamenti e alle contraddizioni di fondo che la civiltà occidentale ha arrecato nel Malí.

Walamba, cioè la lezione, è tratto da un racconto dello stesso regista. « Con *Walamba* — ha dichiarato Akali Kaba — ho voluto raffigurare quello che è un po' il sogno di ogni africano, o se si vuole le reazioni del mio popolo davanti al progresso e alla civiltà venuti da fuori. Nelle città ci sono tanti di quei poveri che i ricchi si sentono veramente soli. Per dirla in due parole, l'Africa vive in una situazione sociale feudale. Ogni africano è borghese e feudale fino al midollo. Fra il Medio Evo europeo e quello che l'Africa vive oggi la differenza è che per un africano il sangue ha sempre contato molto piú del denaro ». La morale di *Walamba* è dunque esplicita; non è possibile per un africano, anche per quelli che appartengono alla classe agiata, ignorare le tradizioni ancestrali del proprio paese. In generale si può dire che tutto il cinema africano, come quello di Akali Kaba, non può non essere impegnato e di intonazione polemica, i film evasivi o di puro intrattenimento non possono che essere mosche bianche. E' per questo che al di là delle carenze tecniche, che del resto è pensabile che saranno presto colmate, il cinema fatto dai registi africani non è un cinema né primitivo né "naïf", ma è già un cinema che nei suoi primi anni di vita si è posto in quel ruolo alternativo e "diverso" che in Europa tanto faticosamente tende ad affermarsi. Anche se dobbiamo dire che lo sforzo dei registi africani cozza contro il monopolio della distribuzione.
Ma torniamo a *Walamba*. Scrive ancora Akali Kaba: « ... gli africani che vivono nelle città — fatta eccezione per le solite famiglie ricche — in genere se la passano molto peggio dei contadini e dei pescatori, che mangiano meglio e vivono piú felici, con meno bisogni ». Sono informazioni e osservazioni indispensabili per comprendere un'opera come *Walamba*. Il film racconta con uno stile piano che tuttavia aiuta alla comprensione del problema che l'autore vuole trattare, e non è perciò casuale che Akali Kaba

lo abbia tratto dal testo di un suo racconto. Il problema riguarda il contrasto tra vecchio e nuovo cosí evidente nel Malí. *Walamba* narra la parabola, di connotazione biblica, di Soulimane, un giovane appartenente ad una ricca famiglia cittadina, che incontra una ragazza molto bella ma povera (è figlia di pescatori) che sta danzando nel suo quartiere. Si chiama Sanou, è eccezionalmente seducente, e Soulimene se ne innamora. Egli la conduce nel suo ambiente, e pian piano la trasforma, conducendola per prima cosa da un parrucchiere, poi in una boutique alla moda dove la fa vestire come le donne benestanti. La porta a spasso con sé in una lussuosa automobile. Senou in un primo momento è affascinata dalla trasformazione di cui è stata oggetto, in fondo è una donna e la sua femminiità non può non essere colpita. Anche perché il suo splendore di ragazza risalta ora imperiosamente. Dal canto suo Soulimene è orgoglioso della sua opera.
Ma Senou, giorno dopo giorno, perde il suo entusiasmo, comincia a sentire nostalgia per l'ambiente dove ha vissuto la sua infanzia, e un giorno convince il fidanzato a recarsi nella spiaggia vicino al fiume dove la sua gente è intenta alla pesca. Tra i pescatori c'è il giovane Fara, che porta alla ragazza un grosso pesce in regalo. Dice a questo punto il racconto del regista: « Dopo avere conosciuto la schiavitú del denaro, era tempo che la "regina del bara" si abbandonasse ai sogni. Si sentiva come una regina strappata al suo popolo per fare da schiava a un popolo straniero ». Soulimene, da questo momento, comprende che non sarà facile tenere presso di sé la ragazza e sposarla, ma farà di tutto per attuare il proposito che ha perseguito dal primo momento che l'ha vista. Offrirà soldi alla madre di Sinou, ma la vecchia respinge sdegnosamente il denaro. Tenterà di gareggiare con Fara nel fiume, ma la sua imbarcazione si rovescia: Fara è costretto a salvarlo, ma per punirlo gli fa bere molta acqua. Soulimane è sconfitto, non gli rimane che riflettere sulla amara vicenda. Eccolo lí nella riva sul fiume, ancora in condizioni precarie: un'immagine emblematica.

« Tra l'acqua e il fuoco » è il titolo aggiunto, se cosí si può dire, di *Wamba*, e anche in questo film Alkali Kaba pone a contrasto il vecchio e il nuovo, contrasto sempre in primo piano nel suo paese. In *Wamba* il tema è quello di una famiglia patriarcale in crisi, come tutte le altre del Malí, ma il nuovo assetto tarda ad affermarsi. Il racconto s'incentra su un giovane, fidanzato con una ragazza che lavora in un ospedale come dottoressa. Arrouna, questo il nome del giovanotto, vorrebbe sposare con il rito monogamico. Come è noto in Malí la poligamia è ancora praticata in larga misura. I genitori impongono al figlio di sposare una ragazza della sua stessa classe sociale. Bisogna ricordare, a questo proposito, che nel Malí le classi sociali non sono le stesse che in Europa. Al primo grado c'è l'aristocrazia terriera, poi vi è la casta dei sol-

dati, dei pescatori e dei contadini; tutti gli altri, compresi gli intellettuali, fanno parte della classe sociale inferiore. Il giovane Arrouna resiste per quanto può all'imposizione dei genitori, cerca aiuto da tutti gli amici, ma alla fine, resosi conto che non c'è soluzione al suo problema, impazzisce. Il contrasto tra la poligamia e la monogamia non è altro che lo specchio tra il vecchio e nuovo paese. La metafora è visualizzata da un cacciatore che ricorre costantemente nel film. E' un cacciatore che spara indiscriminatamente contro qualunque animale della giungla, tutti i bersagli sono buoni per sparare; cosí gli accade di ammazzare per sbaglio un bambino. Il suo torto è dunque quello di non rispettare le regole civili che dovrebbero presiedere ai rapporti tra gli abitanti, un cacciatore non dovrebbe tirare prima di aver identificato la preda, cioè l'obiettivo della vita.

Backs è il film del senegalese Momar Thian che egli dichiara essergli nato da esigenze didattiche, e certo è vero che sul problema della droga — questo è il tema di *Backs* — il Senegal ha tutto da imparare, e la polizia agisce in modo indiscriminato colpendo nello stesso modo spacciatori e i giovani che si drogano per vizio. *Backs* è di fattura tecnica modesta, e si può dire intriso di un moralismo che ha qualche zona di ambiguità. E tuttavia il suo messaggio di fondo può essere accettato. Certo, meraviglia che un regista del Senegal, che può contare su qualche altro regista di buon nome, dimostri di essere ancora cosí rozzo nella sua realizzazione. Momar Thiam, dice la sua biografia, è un "self-made man", pratica il cinema artigianalmente e realizza i suoi film come se fabbricasse degli zoccoli di legno. *Backs* è un film contro la droga chiamata "yamba", che tanto male porta a chi vi soggiace. La droga è certo nociva, e bisogna combatterla. I contadini, per incrementare i loro guadagni, tendono a sostituire la "yamba" alle altre culture, soprattutto le arachidi che rendono assai meno. Nel Senegal si è sempre fumato yamba, ma in questi ultimi tempi il consumo si è parecchio diffuso. Il film denuncia in sostanza come la polizia operi indiscriminatamente contro spacciatori e chi mastica questa specie di tabacco. Curare e guarire questi ultimi è certo un dovere della società senegalese, non è certo producente perseguitarli, come fa la polizia, soltanto perché hanno violato la legge. Anche cosí si può essere impegnati, e *Backs*, pur nei suoi limiti e nella sua indeterminatezza, è un'opera moderna, che indica un problema sul quale è giusto porre l'accento.

I film

Backs (t.l.: Cannello) — **r., s., sc., f.** (Colore), **scg., mo., so.:** Momar Thian - **p.:** Momar Films-S.N.O. Dakar - **o.:** Senegal, 1974 - **dr.:** 90'.

Walanda (t.l.: La lezione) — **r., s., sc., f., mo., p.:** Alkali Kaba - **int.:** Abdullaj Escofare, Kalil Ture - **o.:** Mali, 1974 - **dr.:** 90'.

Wamba (ovvero « Tra l'acqua e il fuoco ») — **r., s., sc., f., mo., p.:** Alkali Kaba - **o.:** Mali, 1975-76 - **dr.:** 90'.

Gli altri film visti a Venezia

Altri, Gli — **r., testo:** Marisa Malfatti, Riccardo Tortora - **f.** (Colore): Mario Barsotti - **mo.:** M. Malfatti, R. Tortora - **m.:** Nunzio Rotondo - **int.:** presi dalle Case di Riposo di vari Istituti - **org.:** Michele Girolami - **p.:** Studio D, Roma - **o.:** Italia, 1975-76 - **dr. due versioni:** 63', 90'.

Si tratta di un film-inchiesta sul problema della vecchiaia. L'inchiesta si è svolta al Centro anziani « S. Banigno » di Torino; l'Eca; « Case Serene » Onpi di Torino e di Roma; Regio Istituto per la vecchiaia di Torino e Camera del Lavoro di Minervino Murge. Il film ha ricevuto il premio Chianciano della critica televisiva.

Bandidos como Jesus — **realiz.:** da un gruppo di cineasti italiani e argentini in collaborazione con il « Grupo de la Base » - **f.** (Colore) - **p.:** italiana - **o.:** Spagna, 1975-76 - **dr.:** 90'.

Cachorros, Los (t.l.: I cucciolotti) — **r.:** Jorge Fons - **o.:** Messico, 1971.

Cataloghi - Non è altro che odori che sente, film profumato alla violetta, lampone, wintergreen — **r., sc.:** Angela-Ricci Lucchi, Jervant Gianikian - **f.** (Ektachrome): A. Ricci-Lucchi, J. Gianikian - **o.:** Italia, 1976 - **dr.:** 27'.

Si tratta di una serie di film intitolata **Cataloghi**, che vogliono essere delle « scritture » attraverso gli oggetti.

Cinque stagioni, Le — **r.:** Gianni Amico - **s.:** G. Amico, Enzo Ungari - **sc.:** G. Amico, Arnaldo Bagnasco, E. Ungari - **f.:** Gianni Bonicelli - **scg.:** Jean Robert Marquis - **c.:** Lina Nerli Taviani - **mo.:** Roberto Perpignani - **m.:** Alvin Curran - **so.:** Mario Dallimonti - **int.:** Gianni Santuccio (professore), Tino Carraro (Ugo), Tino Scotti (Bastiano), Renato Pinciroli (Pietro), Clelia Matania (Lucia), Elsa Merlini (Maria), Carlo Romano (Antonio), Concetta Barra (Concetta), Mario Carrara (Carmelo), Alberto Sorrentino (Alfonso), Roj Bosier (muto), Tiberio Murgia (Fortunato), Laerte Ottonelli (Arnaldo), Vittorio Penso (Attilio), Carlo Beretta (Giacomo), Andrea Munichi (Gioacchino), Tony Maestri (Giuseppe), Bruno Biasibetti (Gaetano), Massimo Ungaretti (Danilo), Giorgio Bixio (Enea) - **p.:** Carlo Tuzii per RAI-Radiotelevisione Italiana-EUCARPIA S.r.l. - **o.:** Italia, 1976 - **dr.:** 210'.

Originale filmato in 16 mm., che sarà trasmesso dalla RAI-TV in quattro puntate.

La civiltà romanica in Toscana — **r.:** Pino Adriano - **consulenza e testo:** Pier Carlo Santini, Carlo L. Ragghianti - **f.** (Colore): Mario Masini, Tonino Nardi - **p.:** Istituto Luce - **o.:** Italia, 1975 - **dr.:** 55'.

Dincolo de pod (t.l.: Oltre il ponte) — **r.:** Mircea Veroiu - **s.:** basato sul romanzo « Mara » di Ioan Slavici - **sc.:** M. Veroiu - **f.** (Colore): Calin Ghibu - **scg.:** Nicolae Dragan - **arrang. m.:** Romeo Chelaru - **int.:** Leopoldina Balanuta, Maria Ploae, Andrea Finti, Mircea Albonescu, Florin Zamfirescu, Ion Caramitru, Irina Peterscu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Florina Cercel, Petre Gheorghiu, Jean Reder, Monica Ghiuta - **p.:** Romaniafilm - **o.:** Romania, 1976 - **dr.:** 100'.

Dokkoi Ningen Bushi (t.l.: Ecco i canti dell'umanità; ovvero Il quartiere dei giornalieri) — **realiz.**: Yuji Okumura, Marco Yumoto, Takaoki Watanabe, Tadashi Hara - **sv.**: Shinsuke Okawa - **p.**: Ogawa Productions - **o.**: Giappone, 1975 - **dr.**: 120'.

Edinstvennaja (t.l.: L'unica) — **r.**: Iosif Cheifiz - **s.**: Pavel Nilin, I. Cheifiz dal racconto « Capricci » di P. Nilin - **sc.**: I. Cheifiz, P. Nilin - **f.**: Ghenrih Marangian - **scg.**: Vladimir Svetosarov - **mo.**: E. Volynskaja - **m.**: Nadežda Simonovna Simonjan - **fo.**: Igor Vigodorcik - **int.**: Valerij Zolotuchin (Kassatkin), Elena Proklova (Taniuscia Fesgeva), Liudmila Gladinko (Natascia), Vladimir Vysozkij (Boris Ilič) - **p.**: Lenfilm, Leningrado - **o.**: U.R.S.S., 1975 - **dr.**: 90'.

Elegido, El (t.l.: L'eletto) — **r.**: C. Gonzales - **o.**: Messico.

Fe, esperanza y caridad (t.l.: Fede, speranza e carità) - ep. **Fe** - **r.**: Alberto Bojorquez - ep. **Esperanza** - **r.**: Luis Alcoriza - ep. **Caridad** - **r.**: Jorge Fons - **o.**: Messico, 1972.

Fuerzas vivas, Las (t.l.: Forze vive) — **r.**: Luis Alcoriza - **o.**: Messico, 1975.

Járvány (t.l.: Epidemia) — **r.**: Pál Gábor - **s., sc.**: P. Gábor, Lajos Maroti - **f.** (Eastmancolor): Lajos Koltai - **m.**: János Gonda - **int.**: András Kozak (Janos Balas), Ion Bog (Mihaly Pauk), Laszló Szacsvay (Wirkner), Gábor Koncz (Abrahamy), József Madaras (Rabatin), Zsolt Körtvélyessy (Simonffy), Anna Chrdakowska (Anna) - **p.**: Studio Budapest, Budapest - **o.**: Ungheria, 1976 - **di.**: Hungarofilm, Budapest - **lg.**: 2835 m. - **dr.**: 90'.

Je suis Pierre Rivière (t.l.: Io sono Pierre Rivière) — **r.**: Christine Lipinska - **asr.**: Jean Achace - **s.**: Caroline Huppert - **sc.**: Ch. Lipinska, Régis Hanrion - **f.** (Colore): Jean Monsigny, Ch. Lipinska - **c.**: Jacqueline Vierny - **mo.**: Agnès Molinard - **m.**: Hugues de Courson - **mis., so.**: Antoine Bonfanti - **int.**: Jacques Spiesser (Pierre Rivière), André Rouyer (presidente del tribunale), Max Vialle (Lecomte), Francis Huester (avvocato), Michel Robin (padre), Thérèse Quentin (madre), Mado Maurin (nonna), Marianne Epin (Victoire), Isabelle Huppert (Aimée), Claude Bouchery (1° medico), Michel Delahaye (2° medico), Vincent Ropion (Pierre ragazzo), Roger Jacquet (boscaiolo), François Dyrek (uomo della battuta), Patrick Floersheim (parroco), Véronique Maurin (panettiera), Anne Lipinska (donna del sogno), Oliver Gregoire (venditore ambulante), Jean Pierre Sentier (giornalista), Fred Ulysse (sindaco), Jean Bollery (sostituto), Marc Schpill (Fortin) - **dp.**: Aacques Poitrenaud - **p.**: Les Films de L'Escluse - **p. delegata:** Suzanne Lipinska - **o.**: Francia, 1975 - **di.**: Jean Jacques Schkmunders per UE Diffusion - **dr.**: 140'.

Juge et l'assassin, Le (Il giudice e l'assassino) — **r.**: Bertrand Tavernier - **ar.**: Claude Othin-Girard, Caroline Huppert - **s.**: da un racconto di Pierre Bost, Jean Aurenche - **sc., d.**: J. Aurenche, B. Tavernier - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Pierre William Glenn - **scg.**: Antoine Roman - **mo.**: Armand Psenny - **m.**: Philippe Sarde - **ca.**: Jean-Roger Caussimon, Ph. Sarde - **so.**: Michel Desrois - **int.**: Philippe Noiret (giudice Rousseau), Michel Galabru (Bouvier), Jean-Claude Brialy (procuratore), Isabelle Huppert (Rose), Renée Faure (sig.ra Rousseau), Cécil Vassort, Yves Robert, Jean Bretonnière, Monique Chaumette, François Dyreck, Lizà Braconnier, Arlette Bonnard, Jean Amos, Gilbert Bahon, René Morard, Henry Vart, Yvon Lech, Jean-Claude de Garros, Eddy Ross, Aude Landry, Jean-Pierre Leroux, Michel Fortin, Bob Morel, Maurice Jacquemont, Catherine Verlor, Jean-Pierre Sentier, Jean-Marie Galley, Gérard Jugnoy, Gilles Dyreck, Daniel Russo, Antoine Baud, Marcel Azzola, Ph. Sarde, Jean-François Gondre, Richard Hendry, Christine Pascal - **dp.**: André Hoss - **org.**: René Brun, Alex Maineri - **pe.**: Ralph Baum - **p.**: Raymond Danon per Lira-Films, S.f.p., F.r.3 - **o.**: Francia, 1976, **dr.**: 125'.

Kihnu Naine (Zenscina S Ostrova Kihnu) (t.l.: La donna dell'isola di Kihnu) — **r.**: A. Simm - **f.** (Colore): Mark Soosaar - **so.**: Enri Säde - **int.**: le donne di Kihnu: Melanie, Mätäs, Olga Sutt, Siina Saar, Marina Rooslaid, Maria Vambola - **p.**: Eesti Telefilm, Tallin, Estonia - **o.**: U.R.S.S., 1973 - **dr.**: 65'.

Lovin' Molly — **r.:** Sidney Lumet - **asr.:** Charles Okun - **s.:** basato sul romanzo « Leaving Cheyenne » di Larry McMurtry - **sc.:** Stephen J. Friedman - **f.** (Colore): Edward Brown - **scg.:** Robert Drunkheller, Paul Hefferan - **c.:** Gene Coffin - **mo.:** Joanne Burke - **m.:** Fred Hellermann - **int.:** Anthony Perkins (Gid), Beau Bridges (Johnny), Blythe Danner (Molly), Edward Binns (Mr. Fry), Susan Sarandon (Sarah), Conard Fowkes (Eddie), Claude Traverse (Mr. Taylor), John Henry Faulk (Mr. Grinsom) - **p.:** Stephen Friedman per Columbia Picture - **o.:** USA, 1976 - **dr.:** 90'.

Maladie Mortelle (t.l.: Malattia mortale) — **r.:** François Weyergans - **f.** (Colore): Ricardo Aronovich - **mo.:** F. Weyergans, Emmanuelle Castro, Sophie Tatischeff - **m.:** Manos Hadjidakis, Roy Orbison, con brani di Liszt, Moussorgski - **mx.:** Jacques Maumont - **int.:** Laurent Terzieff (Pierre) - **p.:** INA-Elite Film - **o.:** Francia, 1975 -**dr.:** 90'.

Murder by Death (Invitò a cena con delitto) — **r.:** Robert Moore - **ar.:** Fred T. Gallo - **s., sc.:** Neil Simon - **f.** (Colore): David M. Walsh - **scg.:** Harry Kemm - **c.:** Ann Roth - **mo.:** John F. Burnett, A.C.E. - **m.:** Dave Grusin - **int.:** Eileen Brennan (Tess Skeffington), Truman Capote (Lionel Twain), James Coco (Milo Perrier), Peter Falk (Sam Diamond), Alec Guiness (Bensonmum), Elsa Lanchester (Jessica Marbles), David Niven (Dick Charleston), Peter Sellers (Sidney Wang), Maggie Smith (Dora Charleston), Nancy Walker (Yetta), Estelle Winwood (Miss Withers), James Cromwell (Marcel), Richard Narita (Willie Wang), Myron - **org.:** Stephen Grimes - **p.:** Ray Stark per Columbia Picture - **pa.:** Roger M. Rothstein - **o.:** USA, 1976 - **di.:** CEIAD S.r.l. - **dr.:** 116'.

Nel cerchio — **r., sc.:** Gianni Minello - **ar.:** Renato Forte - **f.** (Eastmancolor): Simone Mercanti - **mo.:** Lilli Lombardi - **m.:** Dimitri Nicolau - **mis.:** Adriano Taloni - **so.:** Lello Rotolo - **int.:** attori presi dalla vita reale: Giorgio Mascia, Luanne Canziani, Giuseppe Bella, Dino Bugno, Guglielmo Ferraiola, Renato Forte, Edy Biagetti - **org.:** Mario Annibali - **pa.:** Cooperativa Lavoratori del Cinema e del Teatro (C.L.C.T. Palermo) - **o.:** Italia, 1976 - **dr.:** 90'.

Nel piú alto dei cieli — **r., s.:** Silvano Agosti - **ar.:** Stefano Rulli - **sc.:** Francesco Costa, S. Agosti - **f.** (Technicolor-Techniscope): Claudio Tondi - **scg.:** Erika Rossi - **m.:** Nicola Piovani, Pier Farri - **fo.:** Goffredo Potier - **int.:** Livio Barbo (Sandro di Comunione e Liberazione), Edy Biagetti (Luigi di Azione Cattolica), Giorgio Bonora (Andrea, gesuita marxista), Gisella Burinato (Camilla la sordomuta), Francesca Cacciolati (Vera la nipotina), Clara Colosimo (suora anziana), Francesca R. Coluzzi (signora), Francesco Costa (giornalista), Alberto Cracco (sindacalista), Jorge Krimer (Onorevole), Franco Lotterio (nipote del gesuita), Marcella Michelangeli (suora giovane), Fabienne Pasquet (suora mulatta), Antonio Piovanelli (frate) - **org.:** Luigi Branchetti - **p.:** Cooperativa N.P.A.C. - **o.:** Italia, 1976 - **dr.:** 100'.

Nosotros (t.l.: Noi) — **r.:** Jorge Fons - **o.:** Messico, 1970.

Nova canço, La (t.l.: La nuova canzone) — **r.:** Francese Bellmunt - **sc.:** Angel Casas, F. Bellmunt - **f.** (Colore): Tomas Pladevall - **mo.:** Maricel Bautista - **p.:** J.A. Perez Giner per Profilmes S.A. - **o.:** Spagna, 1976 - **dr.:** 100'.

Il film tratta le testimonianze del movimento nazionale della resistenza del popolo catalano intorno agli anni Sessanta. Hanno partecipato i cantanti: Maria del Mar Bonet, Pere Figeres, la Batista, Lluis Llach, Ovidi Montler, Ramon Muntaner, Pi De La Serra, Raimon, Pau Riba, Sisa, Rafael Sirachs, La Trinca, Lu.

Ode to Billy Joe (t.l.: Ode a Billy Joe) — **r.:** Max Baer - **asr.:** Anthony Brand - **s.:** basato sulla canzone di Bobbie Gentry - **ad., sc.:** Herman Raucher - **f.** (Technicolor): Michel Hugo - **scg.:** Philip Jefferies - **mo.:** Frank E. Morriss - **m.:** Michel Legrand - **ca.:** « Ode to Billy Joe », cantata da B. Gentry, arrangiata da Jimmie Haskell; « There'll Be Time » di M. Legrand, Alan Bergman, Marilyn Bergman - **int.:** Robby Benson (Billy Joe McAllister), Glynnis O'Connor (Bobbie Lee Hartley), Joan Hotchkis (« Mamma » Anna Hartley), Sandy McPeak (« Papà » Glenn Hartley), James Best (Dewey Barksdale), Terence Goodman (James Hartley), Becky Bowen (Becky Thompson), Simpson Hemphill (Fratello Taylor), Ed Sheinut (Coleman Stroud), Eddie Tair (Tom Hargitay), William Hallberg

(Dan McAllister), Frannye Capelle (Belinda Wiggs), Rebecca Jernigan (Mrs. Thomson), Ann Martin (Mrs. Hunicutt), Will Long (soldato Bosh), John Roper (soldato Ned), Pat Purcell (primo ragazzo dell'Alabama), Jim Westerfield (secondo ragazzo dell'Alabama), Jack Capelle (autista dell'Alabama), Al Scott (presentatore) - **dp.**: Marty Hornstein - **p.**: M. Baer, Roger Camras per M. Baer Productions - **pa.**: Mark Sussman - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 106'.

I padri del Rinascimento — **r.**: Pino Adriano - **consulenza e testo:** Leonardo Baglioni - **sv.**: Carlo L. Ragghianti - **f.** (Colore): Mario Masini, Tonino Nardi - **p.**: Istituto Luce - **o.**: Italia, 1975 - **dr.**: 55'.

Partita Na Instrument Drewniany (t.l.: Composizione per uno strumento di legno) — **r.**: Januz Zaorski - **s.**: basato su un testo teatrale di Stanislaw Grochowiak - **sc.**: J. Zaorski, S. Grochowiak - **f.**: Slawomir Idzial - **m.**: brani di Johannes Brahms - **dm.**: Andrzej Markowski - **int.**: Jerzy Turek (Weysh), Piotr Fronczewski (Anton) - **p.**: Unità Cinematografica X - **dp.**: Tadeusz Drewno - **o.**: Polonia, 1976 - **dr.**: 90'.

Presagio — **r.**: Luis Alcoriza - **s., sc.**: L. Alcoriza, Gabriel Garcia Marquez - **f.** (Colore): Gabriel Figueroa - **o.**: Messico, 1974 - **dr.**: 120'.

Prototyp, Der (t.l.: Il prototipo) — **r.**: Sven Severin - **int.**: Mathias Habich, Lydie Kreibohm, Astrid Jacob, Reiner-Christian Mehring, Claud-Dieter Reents, Rudi Unger - **p.**: Hans Gert Knebel per la Das Kleines Fernsehspiel-Zweites Deutsches Fernsehen - **o.**: Germania Occ., 1976 - **dr.**: 53'.

Sac de billes, Un (t.l.: Un sacco di palline) — **r.**: Jacques Doillon - **ar.**: Lionel Bernier - **s.**: basato sul romanzo di Joseph Joffo - **sc.**: J. Doillon, Denis Ferraris - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Yves Lafaye - **scg.,c.**: Christian Lamarck - **mo.**: Noëlle Boisson - **m.**: Philippe Sarde - **so.**: Michel Faure - **int.**: Paul-Eric Schulman (P.-E. Schulman), Richard Costantin (Joseph), Joseph Goldenbreg (padre), Reine Bartève (madre), Hubert Drac (Henri), Gilles Laurent (Albert), Michel Robin (Mancelier), Dominique Davros (Françoise), Max Vialle (portiere), Marc Eyraud (prete), Eric Navarro (Zérati), Hélène Calzarelli (ragazza), Pierre Forget (maestro), Bernardette Le Sache (sfollata), Alain Peysson (Ferdinand), Axel Gantz (soldato) - **dp.**: Jérôme Kanapa - **p.**: Pierre Grunstein per Renn Productions Films Christian Fechner, AMLF. - **o.**: Francia, 1975 - **dr.**: 100'.

Sciacalli, Gli e **La speranza** — **r.**: Enzo Muzii - **sc.**: Brando Giordani, E. Muzii, David Rintels - **f.** (Colore): Giuseppe Rotunno, Pasqualino De Santis - **scg.**: Carlo Leva - **c.**: Piero Cicoletti - **mo.**: Mauro Bonanni - **m.**: Nino Rota - ep. **Gli sciacalli** - **int.**: Tony Musante, Fernando Rey, Fausto Tozzi, Rejane Medeiros, Remo Girone, Leopoldo Trieste, Guido Alberti, Marzio Margine, Stefania Spugnini, Paul Muller, Luigi Uzzo, Guido Cerniglia, Antonio Orfano - ep. **La Speranza** - **int.**: Trevor Howard, Tom Skerritt, Giancarlo Sbragia, Massimo Serato, Valeria Moriconi, Spiros Focas, Francesca Muzio, Gianfranco Barra, Umberto Spadaro, Enzo Consoli, Consuelo Ferrara, Alessandro Haber, Stanko Molnar, Michele Lovero, Luigi Pezzotti - **org.**: Alessandro Von Norman - **p.**: RAI Radiotelevisione Italiana, ITC-Incorporated Television Company - **realizzato:** dalla FRAIA Film - **o.**: Italia, 1975-76 - **dr.**: 100'.

I due episodi fanno parte dei cinque episodi del programma televisivo « Alle origini della mafia », che sarà trasmesso dalla Televisione.

Smile — **r.**: Michael Ritchie - **ar.**: Charles Myers - **s., sc.**: M. Ritchie, Jerry Belson - **f.** (Colore): Conrad Hall - **c.**: Patricia Norris - **m.**: « Smile », di Charles Chaplin, cantata da Nat King Cole; « Yes Sir, That's my Baby », cantata da Neil Sedaka; « California Girls », cantata dai Beach Boys; « Let the Good Times Roll », cantata da Shirley & Lee - **int.**: Bruce Dern (Bob Freelander), Barbara Feldon (Brenda Di Carlo), Michael Kidd (Tommy French), Geoffrey Lewis (Wilson Shears), Nicholas Pryor (Andy Di Carlo), Colleen Camp (Connie Thompson), Joan Prather (Robin Gibson), Denise Nickerson (Shirley Tolstoy), Annette O'Toole (Doria Houston), Maria O'Brien (Maria Gonzales), Melanie Griffith (Karen Love), Kate Sarchet (Judy Wagner), Shawn Christianson (Fountain Valley), Tito Vandis (Emile Eidleman), Dennis Dugan (Logan), William

Traylor (Ray Brandy), Eric Shea (Bob Freelander bambino), Adam Reed, Brad Thompson, Paul Benedict, Dick McGarvin, Helene Nelson, Caroline Williams, George Skaff, William Eden Wolf, Tom Dahlgren, Fay De Witt, Mara Finerty, Joy Carlin, Don Michaelian, Winifred Mann, "Doc"Scortt, Kit McDonough, James Lough, Andy Backer, Terry McGovern, Thom Alan Phillips, Gloria McMillan, Linda Smith, Glenn Stensel, Dennis Robertson, George Wyner, Dan Barrows, Shannon Christie, Jack Denton, Robert Waite, Irving Israel, Don Spruance, Betty Macik, Gregory Smith - **sdp.**: Nanette Siegart - **pe.**: David Picker, Marion Daugherthy **p.**: M. Ritchie - **pa.**: Tim Zinnemann - **di.**: United Artists Corporation - **o.**: USA, 1974 - **dr.**: 113'.

Stay Hungry (t.l.: Tienti la fame) — **r.**: Bob Rafelson - **asr.**: Mike Haley, Jay Allen Hopkins - **s.**: basato su un racconto di Charles Gaines - **sc.**: Ch. Gaines, B. Rafelson - **f.** (Colore DeLuxe): Victor Kemper - **scg.**: Toby Carr Rafelson - **c.**: Tony Scarano - **mo.**: John F. Link - **m.**: Bruce Langhorne, Byron Berline - **int.**: Jeff Bridges (Craig Blake), Sally Field (Mary Tate Farnsworth), Arnold Schwarzenegger (Joe Santo), R.G. Armstrong (Thor Erickson), Scatman Crothers (William), Robert Englund (Franklin), Ed Begley Jr. (Lester), Fannie Plagg (Amy Walterson), Richard Gilliland (Hal Foss), Helena Kallianiotes (Anita), Joanna Cassidy (Zoe Mason), Roger E. Mosley (Newton), John David Carson (Halsey), Kathleen Miller (Dorothy Stephens), Woodrow Parfrey, Cliff Pellow, Joe Spinell, Dennis Fimple, Bob Westmoreland, John Dillon, Drew Tombrello, Martin Hames, Laura Hippe, Brandy Wilde, Murray Johnson, Dennis Burkley, Mayf Nutter, Arnold Powel, Bart Carpinelli, Gary Goodrow, Barbara Evans, Ken Waller, Warner Shook - **dp.**: Bill Owens - **p.**: Harold Schneider, B. Rafelson per Outov - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: United Artists - **dr.**: 102.

Todsicheres System, Ein (t.l.: Un sistema infallibile) — **r.**: Carlo di Carlo - **red.**: Hans Gert Knebel - **s., sc.**: Antonio Vergine, C. di Carlo - **f.** (Colore): Angelo Bevilacqua - **int.**: Flavio Bucci (signor A.), Francesca Muzio (Irene) - **o.**: Germania Occ., 1975 - **dr.**: 53'.

Ultima donna, L' / La dernière femme — **r.**: Marco Ferreri - **ar.**: Giovanni Soldati - **asr.**: Bernard Grenet - **s.**: M. Ferreri - **sc.**: Rafael Azcona, M. Ferreri, Dante Matelli - **d.**: M. Ferreri, Noël Simsolo - **f.** (Eastmancolor): Luciano Tovoli - **scg.**: Michel De Broin - **c.**: Gitt Magrini - **mo.**: Enzo Meniconi - **m.**: Philippe Sarde - **fo.**: Jean Pierre Ruh - **int.**: Gérard Depardieu (Gérard), Ornella Muti (Valérie), Michel Piccoli (Michel), Renato Salvatori (René), Giuliana Calandra (Benoite), Zouzou (Gabrielle), Nathalie Baye (ragazza con le ciliege), Solange Skyden (ragazza del locale notturno), Carole Perle (amica di Gabriella), Daniela Silverio (Marylin), Vittorio Fanfoni (poliziotto), Guerrino Totis (cileno), Benjamin Labonnelie (il bambino) - **dp.**: Roberto Giussani - **org.**: Maurizio Amati - **p.**: Edmondo Amati per Flaminia Produzioni Cinematografica, Roma/Les Productions Jacques Roitfeld, Parigi - **o.**: Italia-Francia, 1976 - **di.**: Fida Cinematografica - **dr.**: 110'.

Vie très brève de Joseph Bizouard, La (La brevissima vita di Joseph Bizouard) — **r., s., sc.**: Jean Louis Daniel - **asr.**: Chistine van de Putte - **f.** (Bianco e nero): Patrick Thibaut - **so.**: Edith Schmith - **int.**: Raoul Van Her, Ch. Van de Putte, Agathe Vannier - **p.**: J.L. Daniel - **o.**: Francia, 1975 - **dr.**: 80'.

Wan Pipel — **r.**: Pim De La Parra jr. - **asr.**: Olga Madsen - **sc.**: P. De La Parra, Rudi F. Kross - **f.**: Marc Felperlaan - **m.**: Lieve Hugo, Bienvenido, Alberto Beltran, Mighty Sarrow, Ramola Guptar, Celia Cruz, Mukesh, Suma Kalyanpur - **int.**: Borger Breeveld (Roy), Diana Gangaram Paday (Rubia), Willeke Van Gonter (padre di Roy), Ro-Jackson Breeveld (Madre di Roy), Siewpal Soekhlall (padre di Rubia), Bragwandei Makkumsingh (madre di Rubia), Joyce Mungroo-Ooft (Henna), Ruud Mungroo (Norman), Grace Calor-Ooft (Carla), Asha Barhosa, Ruben Jitan, Steven Gill, Amalia Macnack, Eugène Ramdin, Otto Sterman, Lilian Van Aerde, Dick Scheffer - **p.**: Wim Verstappen, P. De La Parra per Scorpio Film - **o.**: Suriname, 1976 **dr.**: 112'.

Locandiera, La — **r.**: Luigi Chiarini - **ar.**: Carlo Musso - **s.**: dalla commedia omonima di Carlo Goldoni - **sc.**: Umberto Barbaro, L. Chiarini, Francesco Pasinetti - **scg.**: Guido Fiorini - **c.**: Gino Sensani - **mo.**: Maria Rosada - **m.**: Achille Longo - **dm.**: Franco Capuana - **so.**: Giovanni Rossi - **int.**: Luisa Ferida (Mirandolina), Armando Falconi (Marchese di Forlimpopoli), Osvaldo Valenti (Cavaliere di Ripafratta), Camillo Pilotto (Conte di Albafiorita), Elsa De Giorgi, Paola Borboni (Ortensia, Dejanira, commedianti), Olga Solbelli (Contessa di Albafiorita), Mario Pisu (Fabrizio), Carlo Micheluzzi (Capocomico), Emilio Baldanello (Brighella), Ernesto Zanon (Arlecchino), Gino Cervi (poeta), Mario Siletti, Andrea Volo - **dp.**: Carlo Civallero - **p.**: Cines - **o.**: Italia, 1944 - **dr.**:

Le filmografie, esclusa quella di Manuel de Oliveira, sono a cura di Franco Mariotti.

Abbreviazioni

r. (regia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **coll.** (collaborazione), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **red.** (redazione), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **efs.** (effetti fotografici speciali), **scg.** (scenografia), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **mo.** (montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **o.** (origine), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata).

«BIANCO E NERO» MONOGRAFICO HA FINORA PUBBLICATO

nel 1971	EJZENŠTEJN E IL FORMALISMO RUSSO	a cura di Pietro Montani
	L'ANTIWESTERN E IL CASO LEONE	a cura di Franco Ferrini
	CANZONISSIMA '71	a cura di Dante Cappelletti
nel 1972	LE DONNE DEL CINEMA CONTRO QUESTO CINEMA	a cura di Cinzia Bellumori
	STRUTTURALISMO E CRITICA DEL FILM	a cura di Giorgio Tinazzi
	PER CHI SI SCRIVE PER CHI SI GIRA	a cura di Gian Carlo Ferretti
	IL CINEMA FRANCESE DOPO IL MAGGIO '68	a cura di Alberto Farassino
	CINEMA E TELEVISIONE DELL'ULTIMA AMERICA	a cura di Furio Colombo
	TECNICA MORIBONDA: COSTI, IDEE, POLEMICHE	a cura di Mario Bernardo
nel 1973	L'IRREALISMO SOCIALISTA	a cura di Aldo Grasso
	CRITICA ITALIANA PRIMO TEMPO: 1926-1934	a cura di Bianca Pividori
	CINEMA E SCIENZE DELL'UOMO	a cura di Giorgio Braga
	1968-1972: ESPERIENZE DI CINEMA MILITANTE *	a cura di Faliero Rosati
	INTELLETTUALI E INDUSTRIA CULTURALE	a cura di Giovanni Bechelloni e Franco Rositi
	CARMELO BENE IL CIRCUITO BAROCCO	a cura di Maurizio Grande
nel 1974	SCUOLA DI FRANCOFORTE INDUSTRIA CULTURALE E SPETTACOLO	a cura di Tito Perlini
	I GENERI CLASSICI DEL CINEMA AMERICANO	a cura di Franco Ferrini
	IL FILM SPERIMENTALE	a cura di Massimo Bacigalupo
	LA BIENNALE DI VENEZIA MANIFESTAZIONI 1974	a cura di Franco Mariotti
nel 1975	IL LABORATORIO UNGHERESE	a cura di Francesco Bolzoni
	PASTRONE E GRIFFITH L'IPOTESI E LA STORIA	a cura di Guido Cincotti
	VITTORIO DE SICA	a cura di Orio Caldiron
nel 1976	LO SCANDALO PASOLINI	a cura di Fernaldo Di Giammatteo
	IL C.S.C. TRA TRADIZIONE E RIFORMA	a cura di Ernesto G. Laura

* In appendice: Atti del convegno « Il cinema politico italiano fra contestazione e consumo: le riviste cinematografiche a confronto », organizzato dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme — Commissione Cinema del Comune di Bologna.

Chi voglia procurarsi questi fascicoli può rivolgersi all'amministrazione.